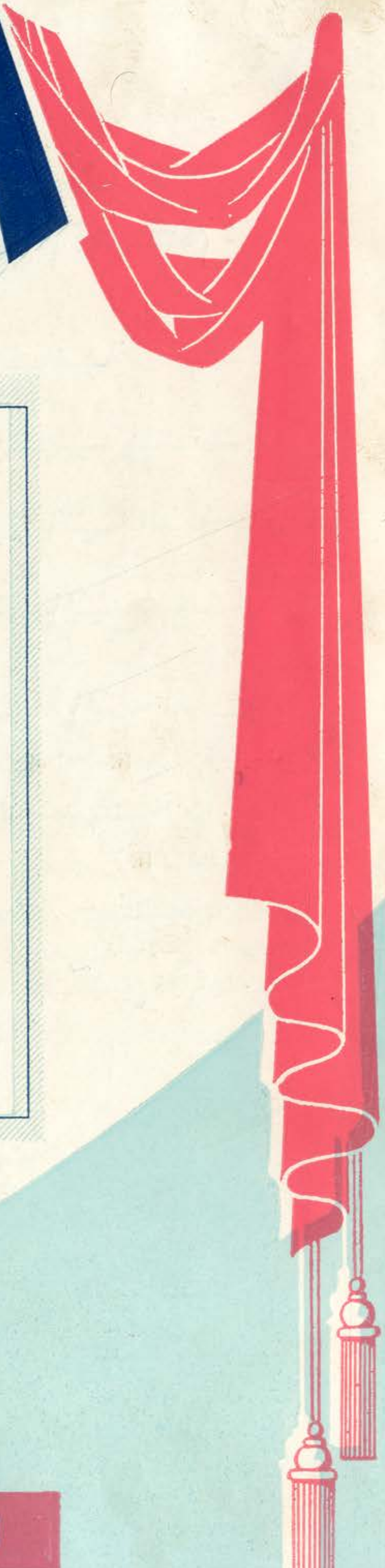
الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر



عدد ممتاز
خاص بـ
المسرح

العدد الاول
كانون الثاني (يناير)

السنة الخامسة ١٩٥٧

رئيس التحرير
والمدير المسؤول
الدكتور سهيل ادريس

Rédacteur en chef et directeur
SOUHEIL IDRISS

الآداب

مجلة شهرية تعنى بشؤون الفكر

بيروت
ص. ب ٤١٢٣ – تلفون ٣٢٨٣٢

AL-ADAB REVUE MENSUELLE CULTURELLE
BEYROUTH . LIBAN B. P. 4123
Tél . 32832

العدد الأول
كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧
السنة الخامسة

No. 1. Janvier 1957
5 ème Année

النصر لنا !

يجب ان نبتهج بالنصر الذي تحقق للعروبة في مصر. فان الابتهاج اذ يشعرنا بالعزة، يجدّد في نفوسنا العزيمة، ويملأ صدورنا بالتهيؤ للأشواط التالية.

ولماذا لا يبتهج العرب بهذا النصر الذي لم يعرفوا مثله تاريخهم الحديث ؟ لقد تمكن الاستعمار، طوال عشرات السنين الماضية، من ان يُذلّ أعناق العرب، ويطمئن الى سطوته وانتصاراته في كل ظلم يرتكبه او غزو يقوم به. ولم يكن بين العرب من يستطيع ان يقاوم او ان يتحدّى. اما اليوم فقد تحدى العرب وقاوموا وراء الرئيس جمال عبد الناصر، وأثبتوا انهم، عند الاتحاد، اقوى من ان يقهروا، وأمنع من ان يذلهم الظلم والاضطهاد.

لقد ضحّت مصر، وضحّى العرب جميعاً، تضحيات عظيمة في هذه المعركة الشريفة التي خاضوها ؛ ولكن هذه التضحية لم تذهب هدراً كما ذهبت التضحيات السابقة، لأن اصرارنا على المطالبة بحقنا في السيادة كان من القوة والشرعية بحيث نال تأييد جميع الأمم والشعوب الحرة، فاذا قوى الشر تلوي أعناقها منسحبة تجرّ في أذيالها عار العدوان، وتشعر للمرة الأولى ان القوة وحدها ليست دائماً سبيلاً الى النصر.

ولكن العرب ليسوا من البلاهة والبلادة بحيث يظنون ان النصر الذي تمّ سيجنبهم مؤامرات الاستعمار ودسائسه ؛ فما زالت للاستعمار مصالحه في أرضنا ؛ ولئن اخفقت حملته العسكرية، فانه سيجنّد كل قواه لحملة سياسية قاسية بدأنا منذ حين نشعر بخطرها، فلنعرف كيف نجنّد قوانا، نحن ايضاً، لإحباط هذه الحملة الشريرة.

وبعد، فان هذا النصر سيغني ادبنا العربي الحديث بألوان شتى من الإنتاج المشرق الصاعد الذي يمجد الحرية ويتغنى بالسيادة ويحدو بطولة الشعب العربي. وستكون هذه المعركة نقطة انطلاق جديدة في خلق ادب صادق يستوحي خصائصه من حياتنا هذه المكافحة، ثم يصبّ تأثيره في هذه الحياة، فيزيدها دفعاً ويشارك في تكوينها تكويناً جديداً يستجيب للطموح العربي في بناء مدنية عربية جديدة. وستظل «الآداب» منبراً صغيراً لهذا الأدب الجديد ؛ وها هي تقدم، في الصفحات الأولى من هذا العدد الممتاز الخاص بالمسرح، نفحات صادقة من وحي المعركة والنصر.

«الآداب»

«الآداب» في عامها الخامس

تحاول «الآداب» منذ صدورها ان تكون صوتاً اميناً للأدب العربي الحديث الذي يخوض الحياة مع الشعب العربي في طريقه نحو الحرية. وان من الطبيعي ان يمثل هذا الأدب جميع المحاسن والمساوىء التي تتمخض عنها الحياة، وان يحمل في ذاته النقائص والمزايا في التعبير عن هذا الواقع. فـ «الآداب» في ذلك لا تزيد عن ان تجمع شتات هذه الآثار التي توحيها تقلبات الواقع العربي الى ادباء العربية المحدثين، بحيث تكون، على مدى صدورها، وثيقة صادقة لمؤرخي الأدب، يعتمدون عليها لتسجيل الظواهر الأدبية ورسم الخطوط البيانية للانتاج الحديث.

وكل ما ترجوه هذه المجلة، اذ تدخل اليوم عامها الخامس، ان تكون امينة لهذه الخطة، وان تساعد قراء العربية على تكوين الثقافة التي تمكنهم من السير قدماً في تحقيق اهدافهم في الاستقلال والحرية والإنسانية.



للشاعرة فدوى طوقان

شعلة الحرية

[هدية الى ام الاعمال العظيمة مصر الثورة]

هبة الله السخيه
هذه الشعلة ، إرث البشرية
ارفعيها انت يا مصر ارفعيها
للملايين الذين
كم حنى اعناقهم ذل السنين
ارفعيها للملايين الذين
لم يزالوا ظامئين
لينابيع الضياء
الضياء السمح يهمي في سخاء
ارفعيها لهمو
للملايين على الدرب فأفق الدرب داج معتمُ
للملايين الذين
عشقوها من قرون وقرون
وهي وهمٌ لا يُحسُّ
لا يُمسُّ
عشقوها وهي شيءٌ كالخيال
كالمحال

فجّري الاعماق ، كل السرّ فيها
فانتفاضات الشعوب
وانطلاقات الشعوب
كلها تكمن فيها
من هنا تنهار جدران الظلام
من هنا تنحطم القضبان ، ترتدّ حطاماً في حطام
فجّريها هذه الاعماق كلّ السرّ فيها
وارفعي الشعلة يا مصر ارفعيها
انها سرّ البقاء
هي مهما اخمدوا انفاسها
او أطفأوا اقباسها
هي مهما مرّغوها
او ارخصوها
سوف يبدو وجهها الحرّ مهيب الكبرياء
للملايين الذين
عشقوها من قرون وقرون
سوف تبدو من خلال المحن
من رزايا الوطن
من خلال المعركه
ودخان الموت يلتفّ جبالا بجبال
القرابين بساحات النضال
يطرقون الباب باب الأبديه
وبايديهم تراب المعركه
التراب الطيّب الطاهر روّاه الفداء

*

هذه الشعلة من قال يلاشيها الطغاة الظالمون ؟
البغاة المجرمون ؟
هي ارث البشريه
هبة الله السخيه

نابلس

فدوى طوقان

على هامش خطاب الرئيس القوتلي

البيان في خدمة السياسة واللغة في خدمة الفكرة

أحدث خطاب الرئيس شكري القوتلي رئيس جمهورية سورية الشقيقة ، الذي القاه في السادس من هذا الشهر على مدرج علمي كبير هو مدرج الجامعة السورية ، ضجة كبيرة لا في العالم العربي فحسب ، بل في العالم كله ، لما تضمنه من ايضاحات سياسية قومية ودولية ، صريحة وجريئة ، ولبقة مهذبة في الوقت نفسه ، وظلت اسلاك البرق في العالم تتناقله طوال اسبوع كامل بعد القائه ، وانصبت عليه الدراسات لتعيين اتجاه العرب الحديث ، ووصفه بعض سياسيي العرب وكتابه السياسيين في مصر وسواها ، بأنه دستور العرب القومي لسنين قادمة .

ويهم مجلة « الآداب » هذا الشهر أن تقتصر في كلمتها وعرضها لخطاب الرئيس القوتلي ، على ماهية هامة فيه ، لفتت نظر المثقفين العرب ، كما لفتت نظر السياسيين ناحيته السياسية . وهي ناحية الاشراق الأدبي في ديباجة هذا الخطاب القومي ، واتكاء الخطاب في تسويد المعنى على تجويد اللفظ ، ودقة الأداء ، وطرافة التشبيه والاستعارة ، مما تجردت عنه الخطب والبيانات السياسية المألوفة في العالم العربي . وقد جاء خطاب الرئيس القوتلي دليلا ناصعاً على أن الإشراق الأدبي في البيان السياسي ، قوة له ، وروح لسطوره وكلماته ، وأن البيان لا يتنافى مع الدقة . وأن حسن الأداء ، لا يتنافى مع حسن المعنى . فالخطاب على هذا ، سبق جديد في تاريخ الخطب السياسية العربية ، يجب تسجيله ، ليعتبر به رجال السياسة .

• ان الخطاب بمجموعه ، جزء كامل متصل الحلقات مبنى ومعنى . ولقد كنا نود ايراده كاملا ، لولا انه اصبح ملك الصحافة اليومية السياسية ، فلن نغير عليه ثانية . على اننا في سبيل الاستدلال والاستشهاد نحب ان نورد لقرائنا مقاطع من هذا الخطاب القومي ، ليروا معنا الى نماذج من الاشراق الأدبي في الخطاب السياسي ، ونرجو ان يتاح لقرائنا مطالعته كاملا .

وفيما يلي بعض هذه النماذج :

تعريف الرئاسات والرؤساء

ولكم خاطبتكم في البأساء والنعماء ، ولقيتكم في أيامكم قبل ان تبلغوها ، وبعد أن بلغتموها ، وكم عودت نفسي ان اتصفح وجوهكم ، واواجه قلوبكم ، واستوحي عزائمكم كلما الم بنا خطب ، وادلهم في حالكات الليالي أمر ، فما اخطأ حدسي عندما عقدت عليكم الرجاء ، وما تحول ايماني ، عندما وضعته عند الله والحق . ولقد وضعت حياتي في طريق النضال ، وما وليت عليكم لانحجب عنكم واضل عن طريقكم ، وما عرفت الرئاسات والقيادات في عهود الجهاد ، وليس لها عندي اي تعريف سوى انها عهود على اصحابها ، ديون في ذممهم ، وحقوق على رقابهم ، ومضاء مستقيم الى منياتهم ، فان كتبت لهم الحياة ، اكرم الله حياتهم بجهادهم ، وان كتبت لهم الشهادة اكرم الله ثراهم ، واجزل عطاءهم ، وبارك الأرض بدمائهم .

سلام العبيد

وعندما يصفو لاسياد الامبراطوريات جو الطمأنينة والسلام الذي ينشدون ويستمرون في غرف ثروات الامة العربية وارزاقها تغص بها حلوقهم ، وتمتلىء بطونهم لنعيش نحن ... اصحاب الارض والضرع والزرع ، على الطوى والظمأ والحرمان . وقد يأتينا فقهاؤهم وباخثوهم ، ورسلهم ، يدرسون ويبحثون ، ويمدون لنا يد الصداقات والكرامات اذ يصنفوننا في جدول الشعوب المتخلفة .. ويضعون شروطهم لمساعدتنا ، اقلها شروط على حساب سيادتنا وحريتنا. ولم يسأل احدهم ضميره لماذا تخلفنا عن الركب العالمي ..! ؟ لماذا يريدوننا ان نعيش على ضنك وضنى وحرمان ، لنزق ثرواتنا وارزاقنا الى مخازنهم ومستودعاتهم يغدقونها على انفسهم بل يغدقونها جهاراً نهاراً ونحن سكوت على الأذى والضيم ... فلا عاش السكوت على الضيم .. ولا عاش الركوع على الخنوع ، ولا عاش احتمال الأذى ورؤية جانيه ، ولا عاش الاستقرار هينة في مخلب الاستعمار .. ولا عاش السلام على الارض محمولا على مناكب العبيد مضرجاً بدم الابرياء . ولا نامت أعين الجبناء .

تاريخ ٣٨ عاماً ببعض سطور

الخص لكم بكلمات ايها الأخوان والأبناء خبيئة الحملة الموجهة ضدنا ، لا لأعقب لكم بالتفاصيل على موقفنا الحازم الحاسم من مصر ابان العدوان ، فقد عرفتم ذلك من حكومتكم في مناسبات عدة ، وتعرفون ذلك من مشاعركم وضمائركم ، بل لأوكد لكم اننا ونحن على علم اليقين بما يكمن وراء حملة العدوان المثلث على مصر ، انما كنا هدفاً من اهداف هذه الحملة وأن الوجود العربي بالذات وبالكل هو هدفها الاخير . وكنا على علم اليقين ان معاهدة سايكس – بيكو السرية بين فرنسا وبريطانيا خلال أعوام الحرب العالمية الاولى ١٩١٤ – ١٩١٨ ، قد بعثت مرة ثانية وراء اسمي ايدن – موليه عام ١٩٥٦ وبعثت معها وعد بلفور – ونزوات الصهيونية العالمية التي تحركت مع ريح ذلك الوعد المشؤوم ، **وان حملة العدوان الفرنسية البريطانية** الاسرائيلية كانت تضع لها هدفاً قريباً في قناة السويس واهدافاً تليه على

الضفة الاردنية ، وعلى الشاطئ السوري. وبذلك يعود هؤلاء الحلفاء الى توزيع مناطق النفوذ بينهم مرة ثانية ولمئة عام قادمة ، وقد استطاع الفريقان التقليديان في شركة المغامرة أن يتفقا على أمر اساسي بينهما وهو أن استقلال سورية عام ١٩٤٦ كان مبعث الحركات الاستقلالية التحررية في ديار العروبة ، وان الشعب السوري فوهة بركان تكاد تأكل جبل الاستعمار ، فلا بد اذن من كبت النار قبل ان تندلع لهيباً وحمماً ولابد اذن من ضرب ثورة مصر واستقلال سورية ... وخنق النجم العربي في مشرقه الجديد . وكانت الافعى الصهيونية ، تفتح شدقها لابتلاع اشلاء الغنيمة ، وهي تجرر جوعها وفجورها وراء اعقاب المغامرين .

مكسر الرمح

التحية اكرم التحية الى الشعب المرابط في بورسعيد منازله قلاعه وحصونه ، يحارب العدو في السماء تمطر ناراً ، وفي الارض تتفجر خراباً ، يحارب في الشوارع والازقة ، وفوق التراب وتحت الانقاض ، فما فل السيف بيده الا وقد فل على رؤوس الغاصبين ، وما انكسر الرمح في قبضته الا وكان نصله قد راستوى غميقاً في احشاء التنين . تحية أكرم تحية الى ارواح الشهداء الذين سطروا بدمائهم في تاريخ العرب الحديث وقائع ايام خالدة من ايام العرب .

المصعرون !

وعندما انطلق جندي سوري من نصارى اللاذقية الذين كانت تبني فرنسا على ولائهم المزعوم لها اوهاماً خرقاء ، ليضرب بصدره المملوءة بحب وطنه وعروبته ، صدر البارجة الفرنسية في مياه بور سعيد كان الالوف من اخوانه مسلمين ومسيحيين ، يتمنون لو اتاح لهم شرف الموت فداء ، على مركب الاستعمار يتحطم شظايا ومزقا ، ويهوى الى اسفل السافلين ، حيث مصير ومصير الآثمين المعتدين . فليتطلع الاستعمار المنكود ، عبر الشاطيء من موا في قبرص وفلسطين المحتلة ، ليشاهد الملازم الشهيد جول جمال ، خالداً بشهاده فوق الصخور ، وقد صعر للاستعمار والقوة والمكيدة ، وحوله الالوف من اخوانه المصعرين ، يقولون لطلائع الغزو : لن تمروا ! يقولون للاستعمار ان الدين اسلاماً او مسيحية ، لن يكون للمغرين منافذ وملاجيء ، ولن يكون بأي حال سبيلا الغزوات الاستعمارية .

تحية الى الفتيان المدربين على حمل السلاح

لقد شاهدت اليوم صفوفكم أيها الفتيان ، ورأيت فجر العروبة المتألق يطل مع مواكبكم فحببتم الي بشبابكم اجمل معاني الحياة ، الحياة الحرة العزيزة التي يطمح الانسان الى اينع ثمارها فيعطي لها روحه عطاء سمحا كريماً . وسواء لديه اعاش بها أم قضى في سبيلها .

اني اهنئكم واغبطكم يا ابنائي — واشكركم على ما حبوتموني اياه من نعمة الطمأنينة وبرد الثقة ، وأنا الذي اتطلع كل صباح الى منابت الاجيال الجديدة ، ومغارس الرياحين الغضة ، تتدرع بالعزم والايمان ، وتتحصن بالزرد والحديد ، وتنمو في مواقع الشدة واليأس ، وتنهض الى استلام شعلة الرسالة المقدسة ، يدا عن يد ، وروحاً عن روح الى ابد الابدين .

تذهب الريح وتبقى الشجرة

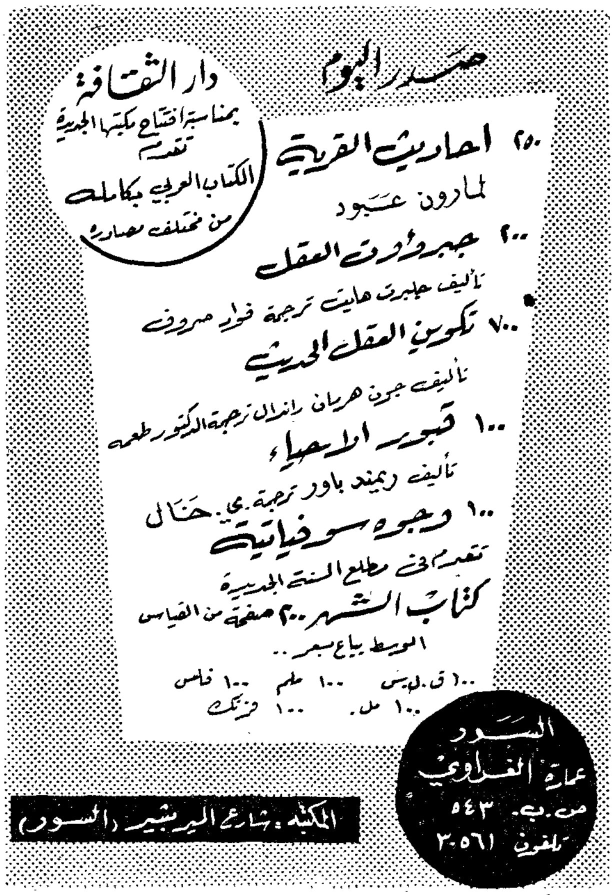
واننا لأمة تنمو مع الزمن السريع عدة وعدداً ، وقوة وبأساً ، واملا وطموحاً ، وهمة ووعياً واقداماً ، ولا ذنب لهذه الأمة اصبحت الشبح الذي يرعب الاستعمار ويقض مضاجع المستعمرين ، ويثير عواصف الاحداث انها امة تنشد الحق والحرية والسلام الانساني العادل ، ولكن حذار ... فاننا بقوة هذه المثل العليا ، غدونا اعداء البغي ، والباطل والحرب والاستعمار . والريح الهوجاء لن تترك الشجرة الصامدة العاتية ، قبل ان تعصف بموسم من مواسم ثمارها . ولكن الريح تذهب وتبقى الأرض وتبقى الشجرة .

الشعب هو الجبهة

ان ايام الشدة التي مرت بكم وظروف الطوارئ التي تخضعون لضروراتها قد اتاحت لكم مجالات التجربة الواسعة التي وضعتكم وجهاً لوجه مع اشباح الخطر الداهم . وان يكن سلوككم مثالياً في الفترات العصيبة ، فلا بأس ان تتلقنوا في ساحات التجربة العنيفة دروسا كثيرة ، نريدها ان تكون دروساً مستمرة في شؤون الدفاع المدني ، من اسعاف ، وتمريض ، ورعاية وتعاون ، وفي انجاز عمليات التدريب للرجال والنساء على السواء ، وللفتيان والفتيات بصفة خاصة ، ليعلم الطامعون قبل ان يجربوا فينا اسلحتهم القديمة والحديثة أن في سوريا وفي هذا الوطن العربي الف الف مدينة بور سعيد ، وأن الشعب هو القنبلة الذرية ، وهو القنبلة الهيدروجينية ، هو الذرة وتفجيرها ، وهو الطاقة وتعميرها ، هو النار والنور ، والجبهة الاولى والجبهة الاخيرة .

تحية الختام

هاأنا الآن امامكم على منبر من منابر الحديث وساكون امامكم يوم تريدون وحيث تريدون على اي منبر من منابر الجهاد . ولقد قلت لكم واكرر ايضاً اني لم أول عليكم لانحجب عنكم ، ولن تخرج الرئاسات عن طريق النضال ، لأنني وضعت حياتي على تلك الطريق ، فلم ادخر ذات يوم شبابي ليوم لا ينفع فيه شباب ، ولن ادخر بقية العمر ليوم انا واياه على حساب . •





مرثية الشهداء

[مهداة الى روح شهداء الوطن في معركة السويس]

للشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي

انا ادري انهم ماتوا « ليحيا الوطنُ »
وطن القتلى   والدم هذا الوطن
انا أدري انها « الحرية الحمراء » ، هذا الثمنُ
الرائع ، المغموس بالآهات ، هذا الثمن ..
انا ادري ... انما الحزن بأعماق فؤادي ليس يدري .
انا ابكي كل عين فقدت ضوء الحياه
كل روح سال من بين الشفاه .

* *

فاذكري
يا مسيل الخير والخصب الثري
انت يا أرض اللآلي والزمرّد
منبع الفيروز يجري في مياه الانهرِ
حيث تهوي درر الاقمار ليلا تتبرّد
انت يا منجم تبرٍ اصفرِ
انت يا شلال ماسٍ في الصباح النيّرِ
فاذكري
انه الياقوت اغلى جوهرِك
واذكري
ان عصر البعث اسمى اعصرك
فيه آلاف العيون النيرّات
فقدت في لمحة ومض الحياة
فيه آلاف الايادي الخيّرات

وهبتك الخير اذ جمّدها ثلج المات
واذكري
ان نهر الدمِ اغنى انهرِك

سال من اعراق ابنائك ، جيل التضحيات .

* *

في ثراك الخيّر المعطار ذابوا واضمحلوا
بعدما كانوا يفيضون حياة اين حلّوا
كان كل منهمُ يختال في عرض الطريق
بالشباب الغضّ ، بالآمال خضراً ، بالاماني
بعضهم لاهٍ عن الدنيا وبعض يتلهى بهواها
وفريق يزرع الخيرات فيها وفريق
يقطف الخيرات والازهار منها والأغاني
كان بعضٌ منهمُ يختال في جني لماها
بقوى الانسان ... كانوا بشراً كالآخرين
بشراً في ضعفهم ، في عزمهم ، في مبتغاهم
في افانين الاماني وتباريح الحنين
ثم .. لما صدمت اسطورة الشر رؤاهم
وتحدّاهم سؤال راعف الاصداء ثائر
« اهو الحق وموت الشر ، ام وأد الطموح ؟
اخنوعٌ وحياة ... ام إباء وجموح ؟ »
عقدوا عزمهم ... فامتلأت بيض المقابر
بالشباب الغض ، بالآمال خضراً ، والعطور
بالحياة الحرة المعطاء فاضت من اخاديد القبور

* *

هكذا ماتوا ، ويمضي غيرهم نحو المصير
قدرٌ محتومة رؤياه يا جيل العطاء !
رعشة محمومة تجتاح قلبي وتثير
في جفوني ، دمعة الحزن ودمع الكبرياء

لندن   سلمى الخضراء الجيوسي

صراع بين حضارتين

بقلم الدكتور عبد الله عبد الدائم

في الفترات الحاسمة من حياة الأمم تزول القشرة الظاهرة التي تستر حضارتها وتخفي حقيقتها ، فتظهر هذه الحقيقة سافرة عارية وتنضو عنها قناعها وبرقعها المضلل .

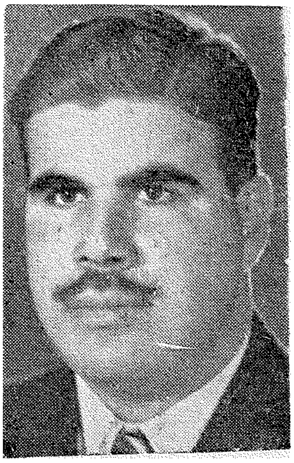
ويحلو لنا أن نشبه هذه الفترات الحاسمة في حياة الأمة ببعض المواقف في حياة الفرد ، حيث تزول الرقابة العقلية المنظمة وتعتزله الاعتبارات الاجتماعية التي يأخذ بها عادة ، ويعود الى طبعه العميق الأصيل ، فتتكشف شخصيته على حقيقتها ويقفز من أعماق حياته اللاشعورية كل ما في نفسه من غرائز اولية ودوافع أصيلة لا صنعة فيها ولا حياء .

فالفرد كما نعلم يعيش في اكثر الأحيان حياة ظاهرية كاذبة يرعى فيها ما يفرضه المنطق من سلوك ، ويجري مع ما يمليه المجتمع من قيود وحدود . فلا يُظهر من حقيقته إلا رواء ظاهراً هو الرواء الذي يسمح به العقل وتسمح به الرقابة الاجتماعية ، أو هو الماء المقطّر الذي يمرّ من مصفاة المجتمع ومصفاة قواعد المجتمع ، ومن ورائها العقل الاجتماعي. ولكنه في بعض المناسبات الحاسمة يكشف تلك القشرة الزائفة التي اصطنعها وينضو ذلك الوجه الصقيل الذي أتقن تهذيبه وتثقيفه وتزيينه ، فيعود الى طبيعته الأصلية ويأوي الى وجوده الغريزي العميق يمتاح منه كل ما يحتوي عليه من عواطف كثيراً ما تكوّن فجّة ، ومن منازع غالباً ما تكون وحشية حيوانية . وليس من سرف القول ان نقول مع بعض علماء النفس ان الأنا العميقة للانسان تشتمل على أكثر الغرائز بدائية ووحشية ، بل ليس من سرف القول أن نقول ان هذه الأنا العميقة محمّلة بكل ما خلّفه الأجداد الأقدمون الأوائل من غرائز وحشية بل من ميول حيوانية. غير أننا نحب أن نستدرك فنبين أن هذه الأنا العميقة ليست في نظرنا واحدة عند سائر الأفراد وأنها لا تتجلى على خط واحد من الوحشية والقسوة والبدائية ، بل كثيراً ما تتبدى لدى بعض الأفراد الأفذاذ اكثر عمقاً واطيب عوداً .

وفي حياة الأمم أيضاً مثل هذا الانقسام بين سلوك ظاهر وجوهر عميق كامن . فيها ، في الأيام العادية ، تلك الحياة التي ترضيك في ظاهرها ، وذلك التأنق الذي يعجبك ، وذلك الرواء المصقول الذي يحمل معه ظاهراً من التهذيب والنظام . وفيها بعد ذلك ، في الأيام الحاسمة ، عود الى طبعها الأصيل ، الى حقيقتها الصادقة التي لا زيف فيها .

من هذه الأيام الحاسمة في تاريخ الأمم ، الأيام التي عشناها في الآونة الأخيرة والتي ما نزال نحيا فيها حتى اليوم . فلا عجب إن رأينا فيها كاشفاً ثميناً لطبائع الأمم المصطرعة ولا عجب إن قذفت لنا باشياء مفاجئة عن خصائص بعض الشعوب.

لقد كنا نكذب أنفسنا منذ سنوات حين كنا نخبر حضارة الشعب الفرنسي وحضارة الشعب الانكليزي ، ونتهيب الحكم السريع على هاتين الحضارتين رغم ما شهدنا من حقائق كانت توحي لنا بما يقنعنا من طبيعتها . لقد كنا منذ الفترة التي عانينا فيها حياة ذينك الشعبين ، والشعب الأول من بينهما خاصة ، ندرك أننا أمام حضارة زائفة كاذبة وأن ذلك الظاهر من النظام والاحتشام والتهذيب ليس الا رواء كاذباً وتشكلا سطحياً زائفاً . كنا ندرك مثلا من خُبرنا ببعض الأفراد هناك كيف غدا كل شيء عندهم محكوماً بالكسب وبالكسب في أبشع صوره بل في أكثرها افتضاحاً . وكثيراً ما استبان لنا أن اللطف الذي نلقاه وحسن المعشر الذي نحظى به والنظام الذي نواجهه ما هي الا أشباك للصيد والاقتناص وزيادة الكسب وليست عناصر أصيلة في حياة تلك الشعوب. بل كثيراً ما



الدكتور عبد الله عبد الدائم

ألفينا أن وراء ذلك اللطف الذي يحبسه المجتمع وترسمه تقاليده وتوحي به المصالح والمنافع ، فظاظة تتجلى في كل لحظة لا يتدخل فيها المجتمع ولا تلعب فيها المصالح . وكم شبهنا سلوك كثير من الناس هناك بسلوك سجين قننت له الرقابة الاجتماعية تصرفاته فجعلتها مهزلة في ظاهرها وأخفت ما وراءها من عنف وقسوة ووحشية تتحين الفرص للظهور وتنتظر الإفلات من عين الرقيب لتسفر ضارية عارمة .

وكثيراً ما راودتنا منذ تلك الأيام فكرة كنا نجد بعض الحرج في اظهارها ، رغبة منا في الاستزادة من مؤيداتها ، وهي أن الأخلاق التي نلقاها لدى تلك الشعوب والتي لا تخلو في ظاهرها من صدق وحفظ لحقوق الآخرين ، ليست الا ثمرة صنعية من ثمرات النظام الاجتماعي . فالنظام الاجتماعي هناك تبدى لنا السبب في سيطرة بعض المبادئ الخلقية ، ورأينا في دولاب الحياة الاجتماعية عندهم ما يحمل الى النجاح والكسب عن طريق هذه الخصال الخلقية وما يجعل النجاح عسيراً دون تلك الخصال . وهكذا لم نقتنع بوجود خلق أصيل نابع من بنية الأفراد وتكوينهم العميق ووجدنا الخلق نفسه بنياناً اجتماعياً إضافياً يمكننا ان نطلق عليه الوصف الذي يحبونه هناك فنقول عنه إنه نوع من الـ Superstructure .

وفي الوقت نفسه كنا ندرك منذ ذلك الحين الفارق العميق بين الأخلاق التي نشهدها في تلك البلاد وبين الأخلاق في بلادنا . فبينما كنا نرى الأخلاق في تلك البلاد تتردى وتزل في كل لحظة يستطيع فيها الأفراد الفرار من واجبات النظام الخارجي ومتطلبات اللياقة الاجتماعية ، كنا نرى الأخلاق في بلادنا تشمخ بأنفها وتظهر أبية عزيزة رغم سوء النظام الخارجي ورغم ضعف النظام الاجتماعي . ومن هنا كنا ندرك ان الأخلاق لدى تلك الشعوب مؤسسة اجتماعية تعيش ما بقيت الخيوط الخارجية التي تمسك بها ، وما تلبث حتى تتداعى إذا ما أصاب تلك الخيوط وهن . بينما كنا نرى الأخلاق في بلادنا شيئاً أصيلا عميقاً في النفوس ، ينث الأريحية والتضحية والكرم ، رغم سوء النظام الاجتماعي ورغم عوامل الفساد الكثيرة التي رانت على مجتمعنا خلال عصور طويلة فأفسدت ما أفسدت ولم تترك للخلق متنفساً .

كنا نرى ذلك كله ، بل كثيراً ما كنا نرى بعض الأمور الأخرى التي نطيل مضغها فيما بيننا وبين أنفسنا. كنا ننظر مثلا الى احترام الفرنسي والانكليزي للنظام والقانون ، فنتساءل ماذا يعني ذلك الاحترام تماماً . وكثيراً ما كنا نلقي من أنفسنا جواباً نضمره وهو أن ذلك الحرص على النظام والقانون حرص شكلي آلي أيضاً ، وأنه نتيجة حضارة تعقدت وغدت في حاجه الى آليات تصونها ، وخير آلياتها النظام والقانون . بل كثيراً ما كنا نعتقد أن ذلك الحرص الزائد على النظام والقانون يفصح عن نفوس تحجرت ولم يبق لديها من معالم الانسانية ما يجعلها تصل الى الحياة عن غير طريق من هذا الضابط الخارجي . كنا نرى أن تلك النفوس افتقدت كل تصرف عفوي وكل خلق باطني يمكن أن يؤديا الى بقاء الحياة سليمة ولو غاب النظام ، ولم تجد لها حامياً غير النظام الخارجي والدرع القانوني . وهل يكون النظام نظاماً حقاً اذا لم يكن صادراً عن نظام نفسي داخلي يوجد بينه وبين الأخلاق ؟

وفي مقابل ذلك كنا نرى أن بعض الفوضى التي نلقاها في بلادنا أعلى قيمة من ذلك النظام المصنوع . فالفوضى عندنا – على انكارنا لها وعلى كونها وليدة الفساد الاجتماعي بوجه عام – كثيراً ما تخفي وراءها خلقاً وروحاً إنسانية ، بل كثيراً ما تكون ثمرة لها . منذ أيام كنا نتحدث في المذياع عن ذلك الموظف في الترام الذي حاول أن يعفينا من دفع أجرة الركوب لأن المسافة التي نود ان نقطعها قصيرة. وكنا نوجه اللوم والنقد الى ذلك الموظف ولا نرى من حقه ان يتعدى على القانون ويبيح ركوب الناس بلا أجر اذا كانت المسافات قصيرة . بل كنا نقول ان مثل هذا العمل سرقة للدولة . وما زلنا اليوم عند رأينا . ولكننا – رغم إنكارنا لهذا العمل – نحب أن نكشف عما وراءه ، ونجد من التجني أن ننظر اليه نظرة خارجية شكلية صرفة . فوراء هذا العمل فيما نعتقد عاطفة إنسانية نبيلة لم توجه التوجيه الصحيح . ولكنها على أية حال عاطفة نبيلة . إنها عاطفة بدائية دون شك ، ولكنها تصدر عن رغبة خلقية في قياس الأمور بمقاييس انسانية لا بمقاييس قانونية فقط ، وعن نزعة الى تحميل القانون بعض المعنى الانساني . فلقد شق على ذلك الموظف أن يتكبد الراكب أجرة كاملة من أجل مسافة قصيرة ، واعتبر اعفاءه عوناً إنسانياً له . ان في نظرته ضعفاً في التكوين الخلقي العام ، ولكن فيها قوة فيما نعتقد من حيث دلالتها الانسانية . اليست

القوانين في الأصل استجابة للحاجات العميقة للناس ؟ اليست قيمتها في روحها ومعناها لا في نصها وشكلها ؟

واليوم بعد أن وقعت المعركة وجدنا في حوادثها ما يؤيد كل ما ذهبنا اليه. **فالمعركة كما قلنا كشفت عن الحضارة الحقيقية للأمم المتصارعة وأظهرت حقائقها سافرة عارية. إنها وكدت من جديد : أن تلك الحضارة الفرنسية والانكليزية قد انتهت بعد سنوات من الترف ومن التحكم في الناس إلى أن تكون قشرة ظاهرة تخفي وراءها كل معاني التأخر الحضاري. فالحضارة لا تقوم بلا حياة انسانية أصيلة تقر في نفوس الشعب المنتسب اليها** . ومثل هذه الحياة الانسانية الأصيلة ومثل هذه الدوافع الخلقية النبيلة تتبدى لنا بعد المعركة بعيدة كاشد ما يكون البعيد عن كيان هاتين الحضارتين . وهذا الشيء وحده هو الذي يفسر لنا في نهاية الأمر ما وجدناه لديهما من افتراق للمنطق وللشرعة الدولية وللأخلاق الانسانية . فلقد دعتهما الأزمة الى التحلل من الأبراد السطحية التي تلبسانها والى اظهار الكيان العميق الثاوي وراء تلك الابراد بما فيه من همجية وهزء بالخلق وانتهاك لحرمة الانسان .

« إن المتأمل لمصر العربية أيام المعركة ، والمشاهد لبطولات بور سعيد ، والمتلمس لروح الكرامة العربية التي انطلقت في كل قطر عربي ، يفهم اليوم معنى الروح الانسانية العميقة الاصيلة في نفس الشعب العربي ، وما تحمله من قوى تتفجر سخية ثرة في المناسبات الحيوية . »

لقد عجب الكثيرون — ممن خدعوا طويلا عن حقيقة هذين الشعبين وظنوا خلال سنوات أن في حضارتهما شيئاً انسانياً عميقاً — عندما رأوا ما رأوا أيام المعركة وعندما قرأوا ما قرأوا بأقلام كثير من كتاب تلك البلاد ، وهالهم ان ينقلب ذلك الفكر الناعم في ظاهره ، الوديع في محاكماته ، المهذب في منطقه واقيسته ، فكراً اهوج لا يعرف للمنطق حرية ولا يقيم للمحاكمات والأقيسة وزناً . وحاروا كيف يفسرون هذا الانقلاب العميق فيما حسبوا . وتفسيره عندنا يسير هين وهو أن ما عرفوه من حضارة ذينك الشعبين زائف في أصله ، وأنهم لم يلمسوا في تجربتهم معهما سوى الظاهر الخداع والبهرج المزيف .

والمعركة ، إذ صدقت ما نعتقد به حول حقيقة هذين الشعبين ، صدقت في الوقت نفسه عقيدتنا العميقة حول حقيقة شعبنا العربي . **فهي قد أتاحت أيضاً للشيء العميق في نفوسنا أن يظهر ، وكشفت عن الجوهر الكامن وراء قشرتنا الاجتماعية الفاسدة . فلقد وكدت من جديد تلك الحقيقة التي طالما آمنا بها وهي ان العنصر الانساني العميق ثاو في نفس العربي ولا يحول بينه وبين الانطلاق سوى سجن أوضاعه الخارجية . ولقد قدمت الدليل القاطع على أن هذا الركود الذي يتبدى عندنا في أيامنا العادية محمل بثورة انسانية عميقة تلمع فيها التضحية والاريحية والشمم .**

فالمتأمل لمصر العربية أيام المعركة والمشاهد لبطولات بور سعيد والمتلمس لروح الكرامة العربية التي انطلقت في كل قطر عربي غدا يفهم اليوم فهماً لا مرية فيه معنى الروح الانسانية العميقة الأصيلة في نفس الشعب العربي ، وما تحمله من قوى تتفجر سخية ثرة في المناسبات الحيوية . على ان الأيام الأخيرة التي عاشها الشعب العربي الحديث ليست في الواقع الدليل الوحيد الذي ثبت هذه الحقيقة . فلقد مرت بهذا الشعب منذ قرون محن كثيرة مع الاستعمار كان يتبدى فيها دوماً ، بين الحين والحين ، قوياً في انسانيته ، شديداً في

حرصه على حريته ، صادقاً في تضحيته في سبيل أقرانه وفي سبيل أحفاده . إن الثورة المصرية أيام سعد زغلول ومصطفى كامل ليست عنا ببعيدة . والثورة السورية تطل علينا من الأمس القريب . ومثلها الثورات الكثيرة والحركات العديدة التي ظهرت وما تزال تظهر على أرض العرب . وهل بعد ثورة المغرب العربي ، وعلى رأسه الجزائر العربية ، من حاجة الى اثبات بطولة شعب يتحد لديه تعشق الحرية باسمى معاني الانسانية والخلق الانساني

سوى أن المعركة الأخيرة ، لما اتصفت به من أوصاف خاصة نادرة ، كانت دليلا حاسماً قاطعاً على أصالة هذه الروح العربية الانسانية . لقد حلقت في سماء مصر وفي سماء البلاد العربية الأخرى روح الكرامة وبرزت التضحية في خير صورها وأشكالها وظهر الخلق العربي ، خلق الايثار والفداء والأريحية ، رائعاً ساطعاً .

فهل نغلو بعد هذا إن قلنا إن الصراع بيننا وبين المستعمرين الفرنسيين والانكليز صراع بين حضارتين : حضارة زائفة تحمل في ظاهرها النظام والخلق والتهذيب ، وتخفي في باطنها الفوضى النفسية والعقلية وضروب الوحشية البدائية ؛ وحضارة أصيلة ظاهرها الفساد والتأخر ، وباطنها الايمان بالانسان والتضحية في سبيل حرية الانسان ؟

هل نغلو إن قلنا ان هذه البلاد العربية التي توصم بالتأخر ، ومن ورائها الشعوب الأسيوية السائرة في طريق التحرر ، هي المدعوة الى حمل الرسالة الانسانية الى العالم ، الرسالة الحقة التي لا تقوم على الغلبة ، وانما تقوم على الاحترام العميق لحقوق الانسان وعنصر الانسان ؟ انها هي القمينة بأن تحمل على راحتها معاني الحق والخلق ، ما دامت هذه المعاني عندها شيئاً أصيلا يتحرك في أعماقها رغم الفساد ، وما دامت عند أعدائها زيفاً تتكشف وراءه غرائز الوحوش .

دمشق **عبد الله عبد الدائم**

إلى جندي غاصب

سأقتلك ...



للشاعر

صلاح الدين

عبد الصبور

سأقتلك
من قبل ان تقتلني سأقتلك
من قبل ان تغوص في دمي
أغوص في دمك .
وليس بيننا سوى السلاح
وليحكم السلاح بيننا

سنابك الجدود وقعها المهيب ما يزال
يموج في ذاكرة الأيام
ونورهم يختال فوق مفرق التاريخ
فمنهم الذي بنى حجارة الأهرام
لكي يمجد الانسان حين يشمخ الانسان
ومنهم الذي بنى منارة الاسلام
لكي يقول للأنام : لا إله إلا الله
ونحن في حاضرنا المجيد نصنع السلام
هدية من شعبنا للعالم الجديد
العالم الذي يريد
يريد للرجال ان يعانقوا الرجال دون حقد
العالم الذي يريد
يريد للنساء ان يغفين وادعات
في أذرع الأزواج والأحباب والأبناء
بنغْمَةِ الحنان والدمى ، وبالقبل
العالم السعيد ، واحة الأجيال
في سعيها ، قوافل الأجيال ، نحو عالم سعيد
وأنت ، والإمحال والعياء والظلام في خطاك
تريد ان يصفرّ في القلوب برعم الآمال
أقسمت بالأهرام والإسلام والسلام
سأقتلك
بكل ما سُقيت من مرارة الأيام
أغوص في دمك

*

أقسمت بالأخ الذي مضى ... وخلته بلا ثمن
في عامنا الماضي ، ولم يلفّ حول جسمه كفن
لأنه احترق
على تراب « غزة » البيضاء ، بالطائرة احترق
كان اسمه ... نبيل

وكنت في محبتي أدعوه بلبلي الحبيب
وكان راعف الجناح دائم الأسفار
وكان حينما يعود ينقر الوداد من فؤادي ...
.... حبتين ، حبتين
فحبة لجوعه ، وحبة تذكار
لكنه مضى ... وخلته مضى بلا ثمن
أقسمت وجهك الجديب سوف يصبح الثمن
من أجله سأقتلك
لأجل ثأره أغوص في دمك

*

أهل بلادي يصنعون الحب
كلامهم أنغام
ولغوهم بسام
وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب
وحين يظمأون يشربون نهلة من حب
ويلغطون حين يلتقون بالسلام
— عليكم السلام ...!
— عليكم السلام ...
لأن من ذرى بلادنا ترقرق السلام
وفاض في بطاحها محبة خضراء مثل نبتة الحقول
وورقة بيضاء كالأزهار في الخميل
ورحمة زهراء
كقلب امهاتنا
كالقطن حين يستنير لوزه جنى
وأنت يا مدنس الخطى
تريد .... بئس ما تريد !
لكنني سأقتلك
من قبل ان تقتلني أغوص في دمك .

« القاهرة » **صلاح الدين عبد الصبور**

الهرم العربي

ماذا أقول لمن يموت وملء عينيه ابتسامه
ولمن يسير وقد تيقّن أنّ مصرعه أمامه
ماذا يفكّر هؤلاء العازفون عن السلامه
يا ربّ .. إني لا أفكر بالخلود
إذ ألمس الموت المخيف براحتيّ وبالزنود
وأظلّ لا ألوي كأني راكضٌ في يوم عيد
وكأنما وقع الرصاص على المسامع أغنيات
يا ربّ .. إنّ الناس أيضاً يصنعون المعجزات !.
أرأيت ما يجري على شطّ القناة
أرأيت قومي في صراعهم الجديد مع الطغاة
كيف استحقّوا أن يعيشوا للسنين المقبلات
كيف استحقّوا أن يكون لهم مكان النيّرات
إنّ الذي يختار نوع الموت .. يختار الحياة !.

●

أليوم .. يزدحم البناة
أليوم .. أكثر من جميع سنيّ قومي الماضيات
العامل البناء يرفع حائطاً حتى السماء
ومن المعامل تلهث الآلات أبعد في الفضاء
وعلى الحقول يجدّ محراث يزغرد في العراء
يا ربّ ..
إجعلْ ما أقول كأنه حجر البناء
أو فليكن هذا النشيد
ذوبَ الحديد
أو فليكن في الحقل ماء
أنا لا أغنّي للرجال الميتين
فلهؤلاء نشيدهم ..
لكن أغنّي للذين ..
يبقون كي يحيوا على ذكرى الرجال الميتين
كيما تردّ إلى منابعهم دماء الراحلين

●

يا مصر .. لو يقوى الكلامُ
لو أنّه الموتُ الزؤامُ
لو أنّ قلبي جذوةٌ تبقى .. وأعصابي ضرامُ
لو أنّ بلدتيَ التي غرقت .. وغيّبها الظلامُ
تمشي كما يمشي بأعراق المحبين الغرامُ
ماذا إذن يلقى اللئام !.
إنّي لأبصر من هنا
بيتاً يطل كبيتنا
وشوارع البلد المخضّب بالدماء تقودنا
من قال إنكِ لن تقومي
إلاّ على نفح البخورِ
من قال إنك للمواويل الطويلةِ ، والحريرِ
من قال إنك لن تثوري !.
عملاقنا العربي هذا المستفيق على النذير
قد أضمرته لمثل هذا اليوم أحشاء العصور
هزّي إذن يا مصر ما ركزوا على ظهر الرمالِ
تلك القلاع من الرمالِ
فكأنما الريح السموم تهبّ من صوب القنالِ
يجتثّ ما حسبوه أمنع من شماريخ الجبالِ
لهفي على الأطفال قد كبروا وساروا للقتالِ
ليموت واحدهم
كما مات الكبار من الرجالِ
يا مصر ..
إن القصر يفتح بابه للطارقين
للقبضةِ الصغرى تدقّ ..
وللشيوخ الطاعنين
وللنساء الأمهات ..
وللبنات ..
وللرجال الداخلين
يا مصر . إنك تفتحين
للقادمين
باباً عريضاً كان يرفض أن يلين
يا مصر .. بوركت المصيبه !.
فاذا بكيتُ فحدّقي في المقلتين
ماذا ترين ..
فرحٌ .. ببكاء الناس يا مصر الحبيبه
فرح الطيور بيقظة الشمس القريبه
بوليدنا ينمو .. ويجتاز المفازات الرهيبه
بحقيقة الشعب القديمة .. بالعروبه
تمتدّ أثماراً .. وأغصاناً ..
تعرّش في السماوات الرحيبه
وجذورها تزداد عمقاً
مثل أعماق المصيبه ..

دمشق

شوقي بغدادي

فكرة الشهر

البعث الاسيوي حتف الاستعمار

بقلم أديب مروة

يشهد العالم اليوم بأعين يقظة ، نمو البعث الاسيوي ، بسرعة متلاحقة ، تجعل من آسيا « ام القارات ، ومهد حضارات التاريخ » مرجلا يغلي بالثورة وشعوباً وعت نفسها ، فادركت حقيقتها الانسانية ونشدت أبسط حقوقها في الحرية والمساواة والاستقلال .

ولئن كانت الامم الاوروبية قد ازدهرت خلال القرون الثلاثة الماضية ، بفضل حضارتها الصناعية – بينما ظلت آسيا تعاني افقاراً حاداً ونقصاً بالغاً في اسباب المعيشة ووسائلها – فان يقظة المارد الاسيوي في هذا العصر خليقة في احداث تحول حاسم في ميزان القوى بين الشرق والغرب ، يحدو بهذا الى سرعة اللحاق بالآخر ، بينما يتردى الأخير في طريق الانحدار ويقف على عتبة التهلكة والانهيار ، بله الانتحار .

لقد اتيحت لبعض دول أوروبا أن تبقي آسيا زمناً مديداً في الحضيض ، راسخة في غلال من العبودية والاستعمار ، فمر الزمن علينا وخلفنا وراءه ، إلى أن افقنا على واقعنا ، ونفضنا عنا غبار الماضي ، ولحقنا بالعالم المتمدن ، فاذا بنا نجد ان صرح الاستعمار أوهى من ان يثبت امام رياح الشعوب الناهضة المتوثبة ، واضعف من ان تحميه قوى الشر بكل ما تملكه من جبروت وطغيان .

وهكذا بدأنا نشهد الآن نهاية عهد الاستعمار ، حيث استغل الغرب خلاله شعوب آسيا أيما استغلال ، ومزقها شر تمزيق ؛ ولكنه لم يستطع القضاء على روحها المتوثبة ، ولا على معاني الخير وحب الحرية في نفوسها . فكان عهد الاستعمار حقبة قصيرة في سيرة التاريخ ، وفترة مظلمة في حياة بعض الامم ، لاتعد شيئاً في عمر الزمن . ولم يلبث هذا الاستعمار الذي بلغ ذروته لمائة وخمسين سنة خلت ، ان اخذ في التقلص والانهيار . ويكاد ينحسر الآن عن البسيطة ، لولا اشتات هنا وهناك في اقطار قليلة . وهو سائر – لا مشاحة – نحو الزوال .

كل ذلك لأنه انبثقت في آسيا وغيرها من المناطق المنكوبة ، قوى جديدة مستمدة من حاجات الشعب وحقوقه في نشدان الحرية السياسية ، وتحسين احواله الاقتصادية ، وانتفاضه على الاجنبي الدخيل .

فكان لابد من الاصطدام والثورات ، والنزاعات المسلحة ، حيثما تعترض قوى الاستعمار ، سبل تقدم الشعوب ، وامانيها الوطنية الحقة ، وحركات التمرد والتخلص والتحرر ، هي نتيجة لحرية تعرقل ، وتجويع لا يسد .

انه لمن الطبيعي جداً ، أن تكون ثورة آسيا ، كفاحاً مشروعاً . تبذله شعوب عريقة واعية ، ضد سيطرة واستغلال دول الغرب المستعمرة ، وفي سبيل استعادة حرية مدوسة ، وحق سليب ، وعيش حر كريم .

لم يبق في العالم الآن اي مسوغ منطقي يبرر استقلال شعب قوي لشعب ضعيف ، ولا سيطرة دولة كبرى على موارد بلاد اخرى ، بحيث يحرم سكان هذه البلاد من الحرية والتقدم والتمتع بالاستقلال السياسي التام . وهذا واقع اقرته حقوق الانسان وشرعة الامم المتحدة ، ووضعته جميع مناهج الفلسفات المثالية والاشتراكية في طليعة أهدافها الرئيسية حيث لا سيد ولا مسود ، ولا غني ولا فقير ، بل مجتمع متعاون يعمل في سبيل خير المجموع .

ولقد مرت بنا نحن العرب تجارب مريرة عانينا خلالها الشدائد ، تحت ربقة الاستعمار العثماني ، ثم تحت جور الاستعمار الغربي ، ومع ذلك ضمدنا لطعنات المستعمرين ، وقاومنا الضربة تلو الضربة ، ولم نسكت على ما ساموناه إياه من غدر وخيانة واذلال ، منذ عهد الكبت الفكري والتجويع الاقتصادي ، والسلب المريع ، الى عهد نكث عهود الثورة العربية ، وسياسة التفرقة وفصم عرى الوحدة (اتفاق سايكس – بيكو) ووعد بلفور المجرم ، وزرع شوكة اسرائيل في قلب ارضنا ... واخيراً تلك الحملة المسلحة الغادرة على مصر ..

ان هذه الحملة الغاشمة التي لا تختلف عن غزوات المستعمرين في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، جعلت كل عربي يؤمن ايماناً اكيداً راسخاً بان ما بيننا وبين الاستعمار الغربي ، ليس مجرد عداء فحسب ، بل تنازع بقاء ، الغلبة فيه للصامد صاحب الحق ، لا للظالم القوي . لأن عهد سيطرة القوي على الضعيف قد انقضى ، وأصبح في العالم الآن حكم عادل جبار ، اقوى من الجميع يساط سيفه فوق رأس كل معتد .. هذا الحكم هو ما يسمونه اليوم « الرأي العام العالمي » .

والرأي العام العالمي هذا هو غيره بالأمس ، حين كان يقتصر على جماهير الدول الحاكمة ، اما اليوم فهو يمثل جميع شعوب العالم التي عرفت قيمة الحرية والاستقلال ، وذاقت مرارة الاستعمار ، تراها تقف دوماً الى جانب الحق والعدالة ، الى جانب الحرية والمساواة ، الى جانب العقل والمنطق .

ولاشك في ان لتساند شعوب آسيا وافريقيا واتفاق كلمتها على مناهضة الاستعمار ، والعيش بسلام مع الجميع ، وهو ما انبثق عنه مؤتمر باندونغ التاريخي ، الفضل كل الفضل في عضد قضايا العالم العربي ، وكل قضية عادلة تنشب بين شعب مظلوم ودولة ظالمة ، وأخيراً في حمل الامم المتحدة على شجب اعتداء الغرب على مصر .

أجل هذا هو العامل الوحيد الذي قضى بانتصار مصر في دفاعها عن حقوقها وفي انحدار قوى الاستعمار في محاولتها استلاب حقوق الغير .

لقد لقن العرب بعد أمثولة مصر درساً لن ينسوه ولن يسكتوا على تكرره في المستقبل ، وهو درس كان قاسياً دفعت مصر ثمنه غالياً من شبابها ودماء ابنائها ، لكي تعلمنا فداحة ما يبيته لنا الاستعمار الغربي .

اجل لن نسكت بعد اليوم على دوس حقوقنا ولا على اعاقة تقدمنا ، ولا على منعنا من استعادة مواردنا ، او التمتع بحريتنا واستقلالنا ، ورائدنا الابتعاد عن منازعات المعسكرات ، وتضارب مصالح الكبار ، واستغلال تنافس فريق ضد فريق .

بهذه الروح – روح باندونغ نفسها – لن نشذ عن القافلة . قافلة الشعوب السائرة الى الامام ، وقد مسها الوعي الانساني بقضيبه الساحر ، وافاقت على قيمها الصحيحة ، وحقوقها العادلة في ان تحيا حياة كريمة عزيزة الجانب موفورة الاحترام لدى الجميع . بهذه الروح الانسانية المسالمة – لا المستسلمة – المنبثقة عن بعث الشعوب الاسيوية ، نستطيع القضاء على كل محاولة استعمارية تنيل منا والاعتداء علينا . وتجعلنا نقف بالمرصاد لكل مستعمر مستغل ، مواصلين السعي لاستكمال تحررنا واستقلالنا ، مستوحين خططنا من واقعنا الشرقي ، ومن حاجات شعوبنا وحدها ، ومن اساليب عيشنا ومحيطنا ، وتراثنا الفكري ، وبذلك نكون حتفاً لكل مستعمر دخيل . وصدراً رحباً لكل صديق حليف .

أديب مروة

بورسعيد

لصوصَ السلام أثرتم جروحاً
وثأراً على مرجلي يستعرْ
وكنت عشقت السلام لأني
أحب الحياة ... أحب البشر
فأخفيت جرحي وعللته
وداريت ثأري وقلت اندثر
أنا الشعب إن شئت هذا السلام
فاني الوجود ... وإني القدر
فما لكمو ترجمون الربيع
كأفعى تلبى نداء الحفر
أجل عندنا حفر للعبيد
وثأر يعيش لثأر جديد
فذوقوا الدمار وقولوا الفرار
فموعد ثأري في بور سعيد

* * *

فيا « ايدن » يا عدو الحياةِ
ويا لعنة في عواء الظلامْ
على غصة منك القي السلام
لأنك تكره معنى السلام
بعثت الينا القطيع البريء
فعاد اليك بقايا حطام
وأضرمت مجزرة الغادرين
فكنت السعير لهذا الضرام
فان كنت تعشق هذا الردى
فانا كما قد عرفتم كرام
وإن عدت تهذى بجيش مريد
سيعمى خطاك الكفاح العنيد
ويلقاك في كل أرض جحيم
تُفتِّح أبوابهِ بور سعيد

* * *

وأعجب منك ... عدو الحياه
فرنسا إذا ما مشت كالغزاه
كأن لها هامة في الوجود
لترفعها مثل تلك الجباه
سلي « دين بيان فو » فكم من سعير
مشى فوق مجدك حتى محاه
ثمالة نورك قد أطفأتها
غيوم الهزيمة عند القناه
فباسم الحياة التي أبتغي
سأبطش بالموت بطش الإله
فكم من جريح ... وكم من شهيد
ينادى جروحيَ ألا أحيد
أجل لن أحيد وفي موكبي
زئير تباركه بور سعيد

* * *

فهذي القناة ... قناتي أنا
حفرنا ثراها بأعمارنا
فان مسها الغاصب المستبد
فقد بشرته المنايا بنا
حملنا له الموت فوق الوهاد
وخلف الدروب وفي المنحنى
وفي البحر ... في الجو .. أنى يكون
نصبنا له للردى مكمنا
وان طار حتى وراء الظنون
فاني هناك وإني هنا
وإن غام حولي الشتاء العنيد
والقت أعاصيره بالجليد
سنشعلهم موقداً في القنال
لتدفأ في بردها بور سعيد

* * *

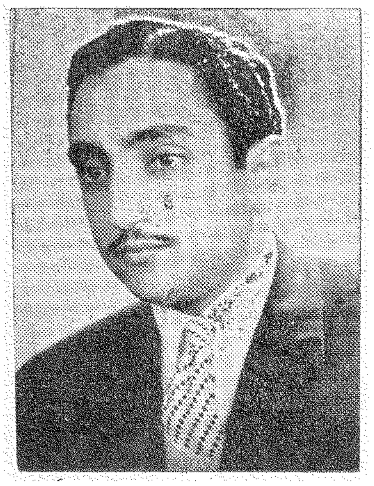
وأما اليهود ... نعام الحروب
سيصفعهم فوق تلك البقاع
جحيم من الهول لا ينتهي
نؤججه بسعير الصراع
كأن مصارع آمالهم
وقد مزقتها النسور الجياع
سفينة خزي رمتها الرياح
فغاصت ... ولم يبق إلا شراع
وناحت عليها دموع الجراح
ونامت على قهقهات الضياع
أجل سنعود بصبح جديد
لينعم إبن لنا أو حفيد
ونزحف كالنور فوق المروج
ونذكر في زحفنا بور سعيد

* * *

فلسطين يا صرخة في دمي
مقدسة دمدمت بالنضال
سنغسل بالدم غدر اليهود
ونغرس زهركِ فوق التلال
ونروي على السفح إصرارنا
فتشمخ أنفسنا كالجبال
غداً ستجوع أغاريدهم
وتصطك في زمهرير الزوال
ونخنقهم في جحور الأسى
خريف حزين بكيّ الظلال
وتعلو مزاميرنا بالنشيد
ويسقى صداها الصباح الجديد
ونسعى نحيي الكفاح المرير
ونهتف بالنصر في بور سعيد

* * *

ستنبت أرضي غصون السلام
وتخضرّ فيها أغاني الرعاه
وأحيا طليقاً كخفق الشعاع
كهمس الأغاريد فوق الشفاه
بلادي بلادي لها ما تريد
وإن مت فوق ثراها شهيد
سيحيا السلام على ربوتي
وتحمل أغصانه بور سعيد



القاهرة **ابرهيم عبد الحميد عيسى**

رجل من خشب !

قصة بقلم فاضل السباعي

قال له المجند على الباب :

– انت لا تصلح للقتال ..

ألم أقل لك ؟ .

فأحس – في خروجه – ببراكين من الالم تثور في اعماقه . انه ليفوق والله كل المقبولين دونه في القوة ومضاء العزيمة . ماذا ؟ أعيبه ان رجله من خشب ؟ ولكنه يستعملها كما يستعمل اليمنى السليمة .. انها لا تؤلمه ولا تعيقه في وقوف او مسير ..

وابتعد عن الباب الى الرصيف المقابل . ووقف يتطلع في شوق ، يسرق نظره الوافدون الى مكتب التطوع والخارجون منه ... آه ان يسراه سليمة كاليمنى ، اذن لما رد دون امانيه .

واقبل نفر من اولاد حارته : هذا فاتح ومحمد ورمزي وخالد ومعين.. انهم يرغبون بالانتساب الى منظات المقاومة الشعبية..وانهم لا ريب سيخرجون بعد قليل تتطلق وجوههم بشرا ، وقد وسد كل منهم الى كتفه بندقية كالعروس في طريقه الى الساحة المجاورة !.. وشعر بالاسى يعتصر قلبه . لو لم يتنبه الضابط الشاب الى رجله ، اذن لما عرف حقيقتها . واولاد حارته هؤلاء ، هل هم اشد منه واقوى ؟. كانوا يعيرونه – اذ يجتمعون في رأس الحارة مساء للسمر – بانه سقط لا خير فيه ، فيتحداهم بجهامته ان ينازلوه ، فلا يظفر عليه في النزال احد . وانه – اللحظة – ليجد في نفسه القوة لان يدحر منهم اكثر من واحد مجتمعين .. ولكن ، ما يفيد ذلك وهاهم اولاء يبلغون غاية المنى في حين رد هو دون امانيه ؟.

وبصر بثلة من الفتيان ينطلقون من الباب قدامه ، يضم كل منهم الى نفسه بندقيته ضنيع المحب المشوق ، ويهرعون الى الساحة لينتظموا في طابوراخذ في الطول حتى لامس جانبي الساحة او كاد .. انهم جميعاً يقبلون ، فيصبحون في عداد الذين نيط بهم ان ينافحوا عن المدينة دون الغازي اذا ما غره جشع الاستعمار ليراق دمه على أيدي اشداء ميامين . وهل للعدو سوى هذا المصير ؟ لقد لاقاه على أيدي المواطنين العرب في « بور سعيد » وأسقي الكأس حماما كما لم يكن يظن ويحتسب .. هرع كل مواطن في مصر الى الفتك بالعدو المعتدي انى ثقفه في الارض او في السماء ، فلقنوه درساً في البسالة والوطنية لن ينساه اجل .. كل مواطن هناك قد حمل السلاح ليقاوم المغتصب الباغي ، فلم يحرم. هو هذا الشرف العظيم ؟. انه لا يطالب بالذهاب الى « الجبهة » . فلقد حيل بينه وبين ذلك منذ ثلاث سنين يوم طلب « للخدمة » .. انها رجله .. رجله المهيضة التي تحرمه مما يتمتع الرجال جميعاً .. ولكنه اليوم يريد الى ان يناضل في المدينة ضد المستعمر ان ساقه الجنون الى ان يقذف بنفسه في فضائها الملتهب . يريد الى ان يكون في « حامية » حارته القريبة من المطار .. وما تضيره رجله ان هو لطأ في شباك العلية يتصيد الغزاة اذا يهبطون الى ارضه المقدسة هذه التي ينبغي الا تدنسها بعد الاستقلال قدم معتد اثيم ؟.. ولكن الضابط الشاب تفحص – من هنيهات – قوامه بنظرة شاملة ليتوقف عند قدمه اليسرى ويسأله عما اذاكانت سليمة ؟ فأجابه في حماسة الصادق الواثق :

– إنها لا تعيقني عن المشي !

– أسألك : أهي سليمة ام مهيضة ؟.

فأجاب في شبه يأس :

– انها من خشب .

فترفق به الضابط الشاب اذ جعل يقول :

– اشكر لك وطنيتك الصادقة ، يا سيد .. ولكن عليك ان تتخلى عن مكانك لمن هو اقدر واقوى ...

وانصرف عنه الى من يليه.

وحاول ان يفتح فمه ويحتج ويعترض ، ولكن الالم خنق صوته في حلقه . فارتد الى الوراء كاسفاً مخذولا ، وهو يحس بالنقص في كل ذرة من كيانه !

وامتدت به رجلاه الى الامام قليلا حتى اصبح يطل على الساحة من عل ، فرأى الشباب من المواطنين حلقات ، تضم الواحدة عشرين او يزيد ، في وسطها عسكري برتبة « رقيب » يدور عليهم ببندقية شارحاً لهم دقائقها مبيناً كيف يحشى فيها مشط الرصاص وكيف يضغط على الزناد فتستقر الرصاصة في قلب العدو .

ياالله ! اي يوم مجيد هذا الذي يفلت من بين يديه ! لقدكانت في نفسه – في الحق – خشية من ان يرد عن سلك المتطوعين ؛ ولكنه كان على مثل اليقين من انه سيصيب قناعة الضابط بقدرته على الدفاع والمقاومة ان هو عرف ما في رجله من هيض غير معيب . ولكن ، لماذا لم يفتح فمه امام امام الضابط الشاب يعترض ويداور ؟ نعم ، انه انهى اليه ان رجله لا تعيقه عن المشي ؛ ولكن هذا الدفع وحده لا يجدي ... كان عليه ان يهدر باصرار ووثوق ، فان لم يجده ذلك فليعتصم في القاعة لا يخرج منها الا والبندقية على كتفه .. انه يطمح لأن يسجل اسمه في قائمة المناضلين عن الحمى .. المدافعين عن المدينة .. الذائدين – في الاقل – عن الحارة ، عن الاسرة ، عن الام والزوجة والولد .. وهذا من خالص حقه ؛ لقد قالوا : فليتطوع كل مواطن في منظات المقاومة الشعبية ، وقد تحققت جدواها في « بور سعيد » وفي مصر جميعاً ؛ وانه الآن يقبل على التطوع فتوصد في وجهه الابواب من غير سبب مقبول .

وارتد الى الساحة يرى الى الشباب في الحلقات يمسك كل منهم ببندقيته يقلبها بين كفيه نشوان فخوراً .. في حين لا يقلب هو سوى نار الاسى بين ضلوعه ! كم تمنى – اذ يشهد عرضاً عسكرياً – لو انتزع بندقية احد الجنود وشدها الى كتفه ومشى بها يختال بين الجماهير ؛ ولكن رجله ، رجله المهيضة ، كانت تعيقه عن ان ينخرط في سلك العسكريين . ولقد حسب بالامس انه في سبيله الى تحقيق رغبته الملحاح هذه بعد ان أعلن عن وجوب التطوع لمقاومة العدو . ولكن ، يا لسوء ظنه وحسبانه ، فقد وقفت رجله من جديد عقبة كؤوداً لا تحيد عن طريقه !.

ودوت في فضاء الساحة اصداء طلقات نارية .

يا رب !. ان بعضهم يطلق الرصاص ، كلهم سيطلقون الرصاص للتدرب . وغدا ، ان اغرى العدو قدره ، فلسوف يلعلع الرصاص في مرح فيخر عديده صرعى لا نأمة ولا حياة .. وهو ، أين موضعه من ذلك كله ؟أيستطيع ان ينزل الى الحارة مدافعاً ، او يصعد الى السطح يتصيد في الفضاء الغزاة ؟ ولكن ، لا سلاح في يده يذود به عن الحارة او عن النفس ! اذن فموضعه ليس سوى القبو حيث ستلتجيء النسوة من اهله ان حانت الساعة ! لا حول الا بالله .. أهذا دوره في النضال ؟ في القبو المعتم وليس في الشارع المضيء ؟!.

ودوت في الفضاء طلقات اخرى من احدى الحلقات ، فامعن في افرادها .. فاذا معظمهم من اولاد حارته : هذا رمزي على الارض يسدد الى المرمى وتضغط على الزناد فيصيب الهدف .. لقد نهض الآن ، واستلقى موضعه عبدو واطلق بدوره فأصاب .. وتبعه فاتح ، فعلي ، فمحمد ، فخالد ، فأمجد ، فمعين ... يا سلام ! كلهم غدوا جنوداً ، الاه .. لأن رجله من خشب !!.

واحس بدفقة بكاء تجيش في محجريه . ودفعته قدماه الى الامام خطوتين ، وفي خاطره عزم على ان ينتزع البندقية من اولهم ولا يتخلى عنها الا وهو جثة بلا روح .. ولكنه سرعان ما ارتد الى الوراء ومضى صوب المكتب ، تقرع ارض الشارع رجله الخشبية بعزم ، وفي خاطره رغبة مشبوبة : سيعود الى الضابط الشاب ، ولن يغادر مكتبه الا وفي يده السلاح .

* * *

وامام الباب انتصب المجند لا يتزحزح . فقال له متوسلا :

– دخيل الله خلني ادخل .. اريد ان اقابل الضابط ..

فرد عليه المجند بمزيد من الحزم :

– ولكنك قابلته من ساعة .. انت لا تصلح للقتال ، ألم أقل لك ؟ رجلك لا تساعدك ...

فانفثأت عناقيد الألم في اعماقه ، وثار لهذا القول يردد على مسمعيه ، ودفع المجند دفعة كادت تلقيه الى الارض ، وصاح :

– ما بها رجلي ؟ .. أتنازلني فأثبت لك مدى قوتها ؟ .. اريد ان احمل السلاح وامضي الى الساحة اتدرب .. اريد ان ادافع عن اسرتي ، عن حريمي .. الذين حملوا السلاح ليسوا اقدر مني .. رجلي لا تعيقني عن ضرب الاجنبي الذي يهبط علي من السماء ...

واطل عليه الضابط الشاب يستطلع الخبر . فتهيب مرآه ولاذ بالصمت وقد تعلقت به عيناه في توسل ورجاء . وسأله الضابط عما يريد ؟ فأرتج عليه ولم يقو على الكلام ، ورقد احساسه فتحدرت دمعة حبيسة على خده الايسر . فصاح به الضابط مؤنباً :

– ما شاء الله ، أتبكي ؟ كن رجلا وتجلد .. فلا يصلح للقتال بكاء .. ماذا تريد ؟ افصح ..

فتماسك قليلا الى ان شعر بنفسه ترتد اليه ، وقال :

– سيدي الضابط .. حرمتموني من شرف حمل السلاح وانا قادر .. ان رجلي لا تعيقني ابداً ..

فطلب منه الضابط متلطفاً ان يكشف عن كم بنطاله الايسر ، ففعل .. ولما رغب اليه ان يمشي امامه جعل يقرع بقدمه الارض بقوة وعزم وعناد والعيون من حوله تتطلع اليه بامعان ، وقال :

– انها ، يا سيدي الضابط ، مهيضة حقاً .. ولكنها اشد من الارجل السليمة .. اريد ان احمل السلاح لادفع به الشر عن حارتي القريبة من المطار ، عن اسرتي ، عن نفسي .. كيف استقبل العدو اذا هبط في عقر داري وانا اعزل من السلاح ؟!.

فهز الضابط الشاب رأسه فيما يشبه الاقتناع ، واومأ اليه ان يتبعه .

وفي المكتب ، تناول الضابط استمارة وقلماً ، وجعل يسأله ويدون :

– اسمك ؟

– « قدري صادق » ..

– عمرك ؟

– ٢٢ سنة ..

– عنوانك ؟

– « باب النيرب » ..

– مهنتك ؟

– عامل نسيج ميكانيكي ..

– وضعيتك العائلية ؟

– متزوج ، وعندي صبي ..

– وقع هنا ...

واشار الى ذيل الاستمارة . فوقع قدري صادق بيد متعرقة راعشة ، في حين كان يسلمه احدهم بندقية جديدة من طراز ٤٩ .

وقال الضابط الشاب :

– بورك فيك ، ايها الفتى .. انك تضرب مثلا رائعاً في البطولة والحرص على البذل في سبيل الوطن .. اني – باسم الجيش – لأهنئك على غيرتك ووطنيتك

فتمتم بكلمات مبهمة شاكراً للضابط الشاب حسن رأيه . ثم قرعت قدمه الارض في تحية عسكرية اداها للشاب الذي رد الى جسده الروح والثقة وانطلق الى الساحة يوسد الى كتفه بندقية كالعروس .

* * *

وانضم قدري صادق الى احدى الحلقات التي لم تكتمل .. فجعل العسكري برتبة « رقيب » يشرح الدقائق ، ويبين كيف يحشى مشط الرصاص ، وكيف يسدد الى الهدف ويضغط على الزناد لتستقر الرصاصة في قلب العدو .. بينما كان الضابط الشاب يرقبه ضاحك القسمات من عل ، حيث كان هو من لحظات يرقب المتطوعين بعين لهيفة وقلب كسير .

حلب **فاضل السباعي**

الاسم الذي يضيء الاغنيات ١

اسمه قد اضاء
اغنيتي .
وبعث الرجاء
في امتي
اغنيتي لولا اسمك الحبيب
تثاؤبٌ ، اغنيتي ، بليد
اتدري ما رتيب ؟
وموسم ، اغنيتي ، جديب
وقمر محنّط كئيب
ودارة .. من مقلع الجليد
احجارها .. من مقلع الجليد
اغنيتي تثاؤب بليد
لولا اسمك الحبيب ..

* *

وامتي أمسٌ من القمم ..
وحاضرٌ يسأمه السأم
تغوّرت من وجهها العيون
فلم تعد تملك ان تتوق
ولم تعد تأبه ان تكون
تحجرت في جسمها العروق
فلم يعد يؤلمها الالم ..

* *

بذلك الأخيار كانوا يلهجون ..
ويذرفون ادمعاً ويحرقون
لفائفاً وعمرهم وينظمون
قصائداً صوفية ويذهلون
والسوط في اعناقهم وينشدون
مخلصاً خيال ..
مخلصاً من غيهب الخيال ..
ويبصقون عمرهم ويسخرون
منا اذا قلنا : محال
— بلغة شعبية الصور —
دوام هذا الحال ..
مخالف طبيعة البشر !..
ويسخرون ..
حتى انبعثت فانتشت عيون
وجحظت عيون
وقلصت مذعورة جفون .
حتى انبعثت بيننا بشر
ابهى من الصباح
امضى من القدر
عرفت كيف تخلق السلاح
وتصنع الكماة
عرفت كيف تبتني الحياة
وكيف تحمي بالدم السلام
وقيم الانام .

* * *

من بيننا انبعثت يا بطل
أحلى من الامل
ابهى من الصباح
امضى من القدر
فكبرت في وطني البطاح
وانسل من عقدته الوتر

* *

اسمك يا جمال
يا باعث الدماء في الغناء
ونخوة الرجال
في امتي وروعة الفداء

* *

احرفه المضيئة الحبيبه
تحررٌ ملتهب الاوار
وثورة العروبه
على قوى الظلام والدمار

* *

اسمك قد اضاء
اغنيتي
وبعث الحياة والبقاء
في امتي

بيروت — حبيب صادق

تخطيطات : في المسرح المصري

بقلم نجيب سرور

تاريخ المسرح المصري لم يكتب بعد .. والمراجع تكاد تكون معدومة . وأغلب القليل الموجود متواضع القيمة لدرجة مؤنسة . والنادر ذو القيمة ليس غير دراسات تقريرية لا ترتفع الى مستوى التحليل والربط والكشف والتفسير . وهذا النادر يتناول « المسرحية » لا «المسرح».. وقد يتناول المسرح ولكن في حدود الملامح السريعة والغائمة. وما زال تاريخ المسرح المصري حبيساً في بطون الصحف والمجلات القديمة .. وفي رؤوس المخضرمين . وهؤلاء – إلا قليلا – يبخلون بذكرياتهم ويعتبرونها تحفاً يحسن في نظرهم التحفظ عليها . وأدباؤنا الكبار الذين كتبوا في كل شيء حتى في « العطارة » وأرخوا لكل شيء حتى « للإنتحار » !.. لم يكتبوا عن المسرح ولم يؤرخوا له ! !

وفي المعهد العالي لفن التمثيل ، كنا ندرس أشياء عن المسرح اليوناني .. وأشياء عن المسرح الروماني .. وأشياء عن المسرح الفرنسي .. وأشياء عن المسرح الانجليزي . ولكنا – للأسف – لم ندرس شيئاً عن « المسرح المصري » وكنت – وما زلت – أعجب .. كيف يراد لنا أن نكون ممثلين وأن نخاطب وجدان الشعب وأن نعبر عن احتياجات هذا الشعب دون أن نعرف تراثنا المسرحي ودون أن نعي مراحل تطوره ومدى انعكاس تاريخنا القومي عليه كظاهرة تعبيرية ؟ .. وكيف يمكن بدون هذا كله أن نعي أسباب أزمة المسرح المصري الراهنة .. تلك التي حار فيها نطاسيونا الكبار ؟

لهذا..فوجئت عندما كلفني الدكتور سهيل بأن أعد دراسة مفصلة عن المسرح المصري . . فمع أنني كنت أفكر منذ سنوات في التفرغ لهذه الدراسة الا أنني لم أكن أتوقع أن أكلف بها في وقت كهذا قريب . فقد كنت أدرك مدى الصعوبات التي تعترض دارس المسرح المصري ومدى الجهد الذي يجب ان يبذل في هذا السبيل . وترددت طويلا قبل أن أقبل التكليف .. ثم ورطت نفسي وقبلت ! .. ولكن :

إنبثقت أمامي مشكلة غاية في الحرج . فقد تكشف لي أن جذور المسرح المصري تمتد إلى عام ١٨٧٠. فكان من العبث والاجهاض أن أبدأ بالقرن العشرين متخطياً الجذور البعيدة التي لن نستطيع بدونها أن نفهم خصائص مسرحنا كما شهدها مطلع هذا القرن . وبدأت فعلا من عام ١٨٧٠ .. فما أن وصلت الى عام ١٩١٧ حتى اكتشفت أنني قد تجاوزت أقصى حدود يمكن تصورها لدراسة تنشر في الآداب !.. فلقد سودت عن الفترة ما بين ١٨٧٠ –١٩١٧– وحدها– كتاباً كاملا من القطع المتوسط ! ! لم تعد المسألة اذن مجرد دراسة لعدد الآداب الممتاز ! .. ومضيت أتمم الكتاب .. ثم بدأت ألخص الكتاب في حدود يمكن أن تتسع لها مجلة أدبية .

وبالتلخيص نخسر دائماً روعة التفاصيل وعمقها ومكاسبها . فليكن هذا المقال مجرد تخطيط سريع لمراحل تطور المسرح المصري ..

ويمكن تقسيم تاريخ المسرح المصري الى مرحلتين :

أ – من عام ١٨٧٠ – ١٩١٧ .. وهي المرحلة الكلاسية

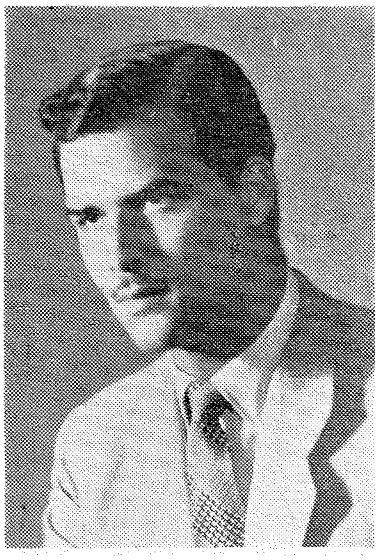
ب – من عام ١٩١٧ – الى وقتنا هذا .. وهي المرحلة الرومانسية

(أ) المسرح الكلاسي

وهو بتعبير آخر : المسرح الإقطاعي.

فقد ارتبط المسرح منذ ميلاده في عهد يعقوب صنوع – ١٨٧٠ – بالطبقة الحاكمة الإقطاعية ومع أن مسرح صنوع قد أوصل الفن المسرحي لأول مرة إلى الجمهور المصري الا أن الثابت تاريخياً أنه كان موجهاً منذ البداية الى الطبقة الحاكمة . والواقع أن ارتباط المسرح في ذلك العهد بالطبقة الحاكمة كان أمراً منطقياً وطبيعياً ومبرراً .. وذلك لسببين :

أولهما أن الخديوي اسماعيل – مثل الإقطاع – كان يمارس سلطة مطلقة لا محدودة . وفي مثل ذلك الطقس الاستبدادي لم يكن في الامكان قيام أو بقاء مسرح يتعارض مباشرة مع الخديوي الحاكم بأمره المطلق الإرادة . ولقد ظل مسرح صنوع قائماً الى ان حدث التعارض بينه وبين السراي في مسرحية (الضرتان) التي هاجمت تعدد الزوجات في زمن كان زمن (حريم) ..!! واتسعت الهوة بين صنوع والسراي بمسرحية (الوطن والحرية) فأغلق على أثرها مسرح صنوع إلى الأبد . ولم يكن هناك ما يمنع من تكرار هذه التجربة . بل لقد حدثت مرة ثانية في عهد الخديوي توفيق ولكن مع الشيخ عبدالله النديم الذي قدم في اول عهد توفيق مسرحيات كانت تنقد العيوب الاجتماعية ثم أجبره استبداد توفيق على السكوت ..



نجيب سرور

وكانت تجربة صنوع درساً رادعاً لكل المعارضين للسراي، فلم يجرؤ أحد بعد ذلك على إنشاء فرقة تمثيلية . وهذا يوصلنا الى السبب الثاني الذي من أجله ارتبط المسرح منذ نشوئه بالطبقة الحاكمة : فقد أفسحت تجربة صنوع المجال أمام الفرق (المرتزقة) المحلية والوافدة من سوريا ولبنان . تلك التي سارعت بالارتماء في الإقطاع وارتبطت بالمراحم السنية الخديوية مثل فرقة النقاش والخياط والقرداحي والقباني . كما أفسحت تجربة صنوع المجال أمام الفئات غير الايجابية .. وغير المنتجة .. وغير المستنيرة.. من المطربين والآلاتية ومن المهاجرين من الأقطار الشقيقة وراء الرزق . وهي فئات تحترف الترفيه والتسلية والطرب . وكانت أمية في الغالب لا تتمتع بأدنى نصيب من التعليم . بل لم تكن تذهب في هذا الشأن الى أبعد من فك الخط .. وبصعوبة .. مثل تلك الفئات ترتمي دائماً في أحضان السادة وتحرص دائماً على ألا تقع مع (النظام

في تعارض !

لا عجب إذن .. بعد تجربة صنوع .. وبسبب من وضعية الفئات التي احترفت التمثيل بعد ذلك .. لا عجب أن يرتبط المسرح منذ ولادته في عهد اسماعيل بالطبقة الحاكمة الاقطاعية وأن يظل مرتبطا بها طوال سيطرة الاقطاع على البناء الاجتماعي وانفراده بالسلطة المطلقة : وهذا رسم للمسرح حدوده الوظيفية والفنية على السواء .

أما من الوجهة الوظيفية فقد مضى المسرح يوطد للقيم والمثل والمفاهيم الإقطاعية : لم يمس وضعية الطبقة الحاكمة ولم يلمس القاعدة غير الشرعية التي تمارس منها حقها السيادي اللامحدود . وانما تولى مهمة حمايتها والدعاوة لها ومهاجمة القوى المعارضة للاقطاع . تارة بالسلب : بأن يتجاهل هذه القوى .. وتارة بالايجاب : بأن يمسخ هذه القوى مسخاً مزرياً وتمثلت هذه الأيديولوجية

أولا : في نوع المسرحيات .. فقد لجأ المسرح حينذاك الى نتاج القرن السابع عشر بفرنسا .. النتاج الكلاسي .. نتاج «كورني» ، « راسين » ، « موليير ».. كما لجأ الى « شكسبير » في القرن السادس عشر بانجلترا . وهذا النتاج يتميز بالدوران في فلك الملكية المستبدة في هذين القرنين ويعبر عن مراحل مشابهة لتلك المرحلة التي كان يجتازها المجتمع المصري في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . هذا الى أن الترجمة المتصرفة الى أبعد الحدود – تلك التي التزمتها الفرق في نقل نتاج هؤلاء الأربعة – قد لعبت دوراً كبيراً في ربط هذا النتاج أيديولوجيا بالطبقة الحاكمة الإقطاعية . (١)

ثانياً : في نوع الشخوص التي تقوم عليها المسرحيات . فقد كانوا جميعاً من الملوك والوزراء والقواد ورجال الدولة .. وذلك في المسرحيات المنقولة والمؤلفة على السواء . كانت تلك المسرحيات تهاجم القوى المعارضة للإقطاع بالسلب : بأن توطد القيم والمثل والمفاهيم الإقطاعية . أما الهجوم الإيجابي فكان يتمثل في مسرحيات من نوع « عرابي باشا » التي تصم العرابيين بالخيانة وتطمس أمجاد الثورة العرابية وتمجد الخديوي توفيق وتحيطه بهالة من الوطنية والبطولة . وكان أهم مظهر لارتباط المسرح بالاقطاع منذ عام ١٨٧٠ هو أنه لم يعكس غير الوجه السلبي للمجتمع المصري في تلك المرحلة المخاضية النابضة بالقلق والتوتر والاضطراب . لم يعكس غير الوجه الأقطاعي وكان يومها الوجه الجامد والمحتضر للمجتمع المصري .. ووقف سلبياً ازاء التحولات الهائلة التي كانت تحدث باصرار في شتى جوانب الحياة المصرية منذ عهد اسماعيل. الجوانب الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية . وهذا السلب يصبح في مستوى النسبية ايجاباً لصالح الطبقة الحاكمة .

أما من الوجهة الفنية : فقد انطبع المسرح في تلك المرحلة بطابع الفنون الاقطاعية عامة : العمارة .. والموسيقى .. والأدب نثراً وشعراً .

فالعمارة الإقطاعية لا تحكمها أية ضرورات عملية ، والموسيقى الإقطاعية لا تنفصل عن الغناء الذي كان طربياً ولذياً الى أبعد الحدود ،وكان من خصائصه البطء والتراخي والترديد والحسية وقد انحصر في تواشيح من قبيل « جددي يا نفس حظك » ، « دولة الإسعاد وافت » .. وكان يحمل لواءه المطرب « عبد الحمولي » والمطربة « ألمظ » والنثر الإقطاعي كان صنعة زخرفية قوامها البديع والمحسنات والوشي والسجع . وكان يحمل لواءه السيد توفيق البكري . وكان الشعر الإقطاعي عروضياً .. قوامه الصنعة وعماده التورية والكناية والجناس والترصيع والتطريز .. ويمثله حفني ناصف .

وأما القصة فكانت نوعاً من الامتداد للقصص الاسلامي .. لمقامات الهمذاني والحريري .. وكان يمثلها المهدي والمويلحي وحافظ ابراهيم وابراهيم العرب

لهذا كانت خصائص المسرح في تلك المرحلة :

أولا : إرتباطه بالغناء .. ويرجع هذا الارتباط الى عهد صنوع الذي تأثر بالأوبرات والأوبريتات التي كانت تقدمها الفرق الفرنسية والايطالية على مسرحي «الكوميدي» و «الأوبرا» وأكد النقاش والقباني والخياط والقرداحي هذا الارتباط . ومما عمل على ارتباط المسرح بالغناء هو أن (الطرب) كان خصيصة العصر في الشعر والنثر والقصص . وكانت للطرب أصوله الممتدة في ترتيل القرآن وانشاد الملاحم الشعبية، هذا الى أصالة الغنائية في المزاج المصري العام . وقد كان مركز التمثيل ثانوياً بالنسبة للغناء وتلك هي الخصيصة الرئيسية للمسرح الاقطاعي وقد ظلت تطبع المسرح الى أكثر من نصف قرن .

ثانياً : الى جانب ثانوية مركز التمثيل بالنسبة للغناء .. كان التمثيل ببغاوية والقاء كالقاء نصوص المحفوظات النثرية والشعرية في المدارس الأولية . لا انفعال ولا تلوين في الأداء ولا فهم للأدوار وانما لعلعة صوتية وإفراط في المبالغة والتهويل والتشويح والتضخيم والتنغيم . وكانوا يشترطون البدانة المفرطة في تمثيل أدوار الملوك . كما كانوا يشترطون « الأنوثة » فيمن يمثل دور العاشق من الذكور ! وينزهون الملوك ورجال الدولة عن « الحب » . ويلاحظ الارتباط الصميمي بين هذه الظاهرة وبين المفهوم الأفكاعي للحب . ذلك المفهوم الذي حدده مركز المرأة وطبيعة العلاقة بين الرجل والمرأة في المجتمع الإقطاعي . فلما كان « الحب » في هذا المجتمع يعتبر نوعاً من « البغاء ». اتجه المسرح الى مسخ العشاق وتشويههم وتنفير الجمهور منهم وذلك بأن وحد بينهم وبين النساء في الصمات الجسمانية من ناحية .. ونزه الملوك والقواد والوزراء والعظماء عن هذا النوع من « البغاء » .. من ناحية أخرى .

ثالثاً : لم يعرف المسرح الاقطاعي « الإخراج » .. بل كان الأمر ارتجالا : فالحركة على المسرح متروكة لحرية الممثلين يتخبطون كجماعة من العميان تتقاطع وتتصادم بشكل مضحك . كما تحكم الذوق الإقطاعي في الإخراج فاعتمد على فخامة المناظر وروعة الملابس وتزاحم الألوان والبهرج والزينة .. في غير ما مراعاة لمنطق المواقف ولا لطبيعة البيئة أو العصر الذي تدور فيه أحداث المسرحية . أما الإضاءة فكانت محض إنارة للمسرح .. لا تشارك في الحدث ولا تتعلق بمنطق المكان أو الزمان .

رابعاً : كان العرض يجري على النسق التالي :

ا – نشيد الافتتاح .. وهو نشيد يمجد السلطان عبد الحميد والخديوي مثل :

قد بدا عصر سعيد   في حمى عبد الحميد !

ب – رواية اليوم .. وهي مسرحية غنائية

ج – فاصل فكاهي أو (غنائي) .

د – أنشودة الختام .. وهي تحية للمشاهدين

خامساً : تمسك المسرح باللغة العربية الفصحى كمظهر من مظاهر الأرستقراطية أما الأسلوب فكان يحمل طابع العصر في النثر والشعر أي طابع « الطرب » .

فما هي علاقة هذا المسرح بجمهوره ؟ كانت علاقة غير إيجابية !.. فمن ناحية لم يكن المسرح يعرض القضايا المعاصرة وبالتالي لم يستجب لاحتياجات الجمهور . ومن ناحية أخرى لم يكن الجمهور يتجاوب مع هذا المسرح السلبي الذي يتجاهل قضاياه ولا يستجيب لاحتياجاته . وإنما قامت العلاقة بين

(١) ويلاحظ أن مركز هؤلاء الأربعة ليس وحيد الجانب ومما من ظاهرة يمكن اعتبارها وحيدة الجانب . فمع أنهم يجيئون على أبواب عصر الانبعاث إلا انهم يمثلون الشق الرجعي لمجتمعاتهم اكثر مما يعبرون عن الشق النامي لها ويوطدون للملكية المستبدة أكثر مما يغذون القوى الوليدة الحية التي كانت يومها في طور المخاض .

المسرح والجمهور في تلك المرحلة على مجرد الترفيه والتسلية والطرب . وتمثل عدم التجاوب هذا في نظرة الجمهور الى مهنة التمثيل ، فكان يزدريها ويحتقر الممثلين ويعتبرهم فئة ساقطة وينظر اليهم كما لا يزال ينظر الى (الغوازي والمداحين والأدباتية والقرداتية) وغيرها من الفئات الطفيلية التي تعيش على هامش المجتمع وتخرج على كل التشكيلات الاجتماعية . كما تمثل عدم التجاوب . في سلوك الجمهور أثناء العرض : التحدث والصفير والضرب بالأرجل والقافية والتريقة وقزقزة اللب والضحك العاصف في المواقف المحزنة الى غير ذلك من علاقات الاستهتار بالعرض المسرحي . وهذا يدل على انحطاط المسرح فيما هو يدل على تخلف الجمهور . ولكن المسئولية في ذلك تقع على المسرح قبل أن تقع على الجمهور . فقبل أن نشترط الوعي الفني في الجمهور علينا أن نشترط المستوى الفني في العروض المسرحية فضلا عن شرط « الإيجابية » في هذه العروض . وقد بينا كيف أن العروض المسرحية كانت تفتقر الى أبسط شروط الفن المسرحي في التمثيل والإخراج ، وكيف كانت سلبية ازاء قضايا الجمهور الملحة فلم يعد ثمة مجال لمحاسبة الجمهور على استهتاره بالعرض المسرحي .

أما التأليف فكان بدائياً وساذجاً الى حد بعيد . ولذا اعتمد المسرح على التمصير والاقتباس والترجمة بتصرف مفرط .

لم يولد المسرح اذن ولادة طبيعية . ولم يجد طقساً صحياً يساعده على النمو والنضج والاكتمال وانما خنقه استبداد الخديوي اسماعيل ثم استبداد الخديوي توفيق بالتعاون مع السلطة الإنجليزية . فكان أن طفا المسرح على سطح الحياة المصرية كما تطفو جثة الغريق ، وأصبح مجرد أداة للتسلية وتزجيه الفراغ ، وتشنيف الآذان . ولم يكن له حصاد فني يذكر كما لم يكن له أثر ايجابي في تاريخنا القومي .

ويشهد مطلع القرن العشرين فرقة « اسكندر فرح » التي انفردت بزعامة المسرح الكلاسي منذ عام (١٨٩١) بعد أن انكمشت فرقة الخياط وتدهور مد فرقة القرداحي واعتزل القباني المسرح . وكان مقر هذه الفرقة مسرح عبد العزيز . وكان عمودها الرئيسي صوت « الشيخ سلامة حجازي » وظلت أقوى فرقة مسرحية الى أن انشق عليها الشيخ سلامة في عام (١٩٠٥) واستقل بفرقة خاصة كانت تقدم عروضها على مسرح « ڤردي » الذي افتتحه الشيخ سلامه باسم دار « التمثيل العربي »

وهكذا شهد عام (١٩٠٥) فرقتين كبيرتين تتنافسان تنافساً جاداً وتحملا لواء المسرح الإقطاعي – الكلاسي – بكل حدوده الوظيفية والفنية . وكان يعاصرها عدد كبير من الفرق الصغيرة التي تعيش على بقاياها وعلى تراث الخياط والقرداحي والقباني . ولكن فرقة اسكندر فرح لم تصمد طويلا أمام فرقة سلامة حجازي وذلك بعد أن فقدت عمودها الرئيسي وهو صوت الشيخ سلامة . وعبثاً حاول اسكندر فرح أن يسد النقص بالاقتصار على تقديم المسرحيات العالمية ثم بتقديم بعض الأغاني بين الفصول أو عقب التمثيل الى جانب الأفلام السينمائية التي كانت تقدم في نهاية العرض . ولما كان الغناء – لا التمثيل – هو عماد المسرح في ذلك الحين فقد انفردت فرقة سلامة حجازي بزعامة المسرح في العقد الأول من القرن العشرين .. وانكمشت فرقة اسكندر فرح !.. وبعد أن أصيب الشيخ سلامة بالفالج تكونت فرق كثيرة كانت امتداداً لفرقته ، منها « جوق الشيخ سلامة » الذي ضم بعض أفراد فرقة الشيخ الأولى ، وقد ظل الشيخ سلامة يشرف عليه – في مرضه – حتى عام (١٩٠٩) .. ومنها « شركة التمثيل العربي » التي تكونت من أفراد انشقوا على الشيخ سلامة بزعامة عبدالله عكاشة أحد ممثلي فرقة الشيخ سلامة الأولى .

وفي عام (١٩١٢) عاد جورج أبيض من فرنسا بعد أن مكث فيها خمس سنوات مبعوثاً من قبل الخديوي عباس حلمي الثاني ليتلقى دروساً في فن التمثيل عاد بفرقة فرنسية مثلت بعض المسرحيات بالفرنسية على مسرح دار الأوبرا . ثم كون فرقة مصرية كانت حدثاً ضخماً في تاريخ المسرح المصري . فهي بحق أول فرقة مسرحية تراعي شيئاً من المعايير الفنية . فقد جاء جورج بمستويات فنية عالية – نسبياً – تختلف عن مستويات سلامة حجازي . ولأول مرة شاهد الجمهور المصري تمثيلا تتوفر له بعض المقومات الفنية . على أن أكبر أثر لجورج أبيض هو أنه ارتفع بالتمثيل الى مركز يعادل مركز الغناء في العرض . وذلك دون أن يتخلص المسرح من الغناء . فقد ظل هذا جزءاً هاماً من العرض العام .. وكان في فرقة جورج ١٢ ملحناً و ١٨ عازفاً برئاسة عبد الحميد علي .

وبالرغم من أن جورج قد حرر المسرح نسبياً من الفوضى التي كان يتخبط فيها الا أنه القى به في دوى الخطابة التي تتعارض هي الأخرى مع أسس فن التمثيل والتي لا تخرج بما فيها من تنغيم وغنائية عن كونها نوعاً من الامتداد المشذب لمدرسة سلامة حجازي وأسلافه . فلقد كان جورج يعتمد على الزعيق والجعير واللعلعة الصوتية .. دون عمق . !!.. وظل الإخراج ارتجالا .. لا يراعي المواقف ولا الزمان ولا المكان .. وظلت اللغة هي العربية الفصحى والمتقعرة وان خفت الزخرفة وقل الترصيع مسايرة للتطور الثقافي في تلك المرحلة ، ونتيجة لتغير روح العصر في الشعر والنثر والقصة . أما من الوجهة الوظيفية فلم يخرج جورج عن حدود سلامة حجازي وأسلافه .. لا من حيث نوع المسرحيات ولا من حيث وضعية الشخوص التي تقوم عليها المسرحيات – ترجمة وتأليفاً – .. الملوك والوزراء والقواد ورجال الدولة . ولم يلبث جورج أن تحالف مع عكاشة وكونا فرقة جديدة في عام ١٩١٣ .. ثم انحلت الفرقة ليكون جورج فرقة جديدة تواصل تقديم مسرحياته القديمة وبخاصة (أوديب ، وعطيل ، ولويس الحادي عشر) .. وكانت وطأة المرض قد خفت على الشيخ سلامة فاستأجر مسرحاً سماه « دار التمثيل العربي الجديدة » .. وحميت المنافسة بين المسرح التراجيدي والمسرح الغنائي .. أي بين فرقة جورج من ناحية وفرقتي حجازي وعكاشة من ناحية اخرى . ولانتفاء التعارض الأيديولوجي والفني بين جورج وسلامة حدث تحالف آخر بينهما فألفا فرقة باسم « جوق أبيض وحجازي » في عام ١٩١٤ لم تضف جديداً الى المسرح وانما واصلت اجترار الرصيد القديم وكان هذا التحالف علامة على احتضار المسرح الغنائي والمسرح التراجيدي على السواء .. وهما تيارا المسرح الكلاسي .

وبتعبير آخر : المسرح الأقطاعي

فثمة تحولات جذرية كانت تحدث في المجتمع المصري منذ عهد اسماعيل . تحولات اقتصادية واجتماعية وسياسية وثقافية . وأدت تلك التحولات الى ظهور طبقة جديدة هي البرجوازية المصرية ومعها نفيها الشرعي الطبقة العاملة المصرية . وكان نشوء هاتين الطبقتين يشكل الوجه الايجابي والحركي والنامي للمجتمع المصري .. ذلك الوجه الذي لم يعكسه المسرح المصري الكلاسي – الغنائي والتراجيدي – .. كانت كل التطورات تضع المستقبل القريب في يد البرجوازية، فقد كانت هي الطبقة الثورية النامية .. طبقة المستقبل . وحاولت البرجوازية الناشئة أن تستولي على الحكم فكانت ثورة عرابي . ومع ان الإقطاع قد خرج من المعركة منتصراً بالتضامن مع الاستعمار، الا أن التطورات والتشريعات التي أعقبت الثورة كانت في صالح البرجوازية . ولم يمنعها استبداد توفيق – ومن قبله استبداد اسماعيل – من النمو . وجاء الخديوي عباس حلمي الثاني ووقع التناقض بينه وبين الاستعمار .. وبتعبير أخر بين الإقطاع وبين الاستعمار .. فأصبح المناخ صالحاً لازدياد نمو البرجوازية المصرية ومعها الطبقة العاملة المصرية . إذ أخذ الخديوي يحتضن العناصر الوطنية المعادية للاستعمار وأخذ هذا يشجع العناصر المعادية للخديوي . ومن خلال هذا التناقض – الوقتي – حصل الشعب على بعض المكاسب وفي مقدمتها الحريات. وفي هذا المناخ حملت البرجوازية لواء الحركة الوطنية ضد الخديوي وضد الاستعمار، وقامت تسعى بزعامة مصطفى كامل الى السيطرة على الحكم وتسعى في نفس الوقت الى السيطرة على الآداب والفنون .. ومنها المسرح !

وكما حدث في فرنسا في القرن الخامس عشر .. أخذت البرجوازية تتسلل رويداً رويداً الى المسرح عن طريق الجمعيات والنوادي والمدارس وفرق الهواة التي أنشأها مثقفو البرجوازية من طلبة وخريجي المدارس الثانوية والعليا ولم تكن تلك الجمعيات قد وصلت بعد الى قوة الفرق الأقطاعية الكبيرة التي كانت مسيطرة على المسرح : فرقة اسكندر فرح ثم فرقة سلامة حجازي وفرقة جورج أبيض وفرقة عكاشة . فبدأ (هواة) البرجوازية يتسللون الى تلك الفرق .. فتسلل عزيز عيد ومنسى فهمي ونجيب الريحاني الى فرقة اسكندر فرح ثم تسلل عبد الرحمن رشدي (المحامي) !.. وفؤاد سليم وعزيز عيد ومحمد عبد القدوس ومحمد فاضل ومحمود رضا وبشارة يواكيم الى فرقة جورج أبيض . وهذا يفسر تسلل بعض المسرحيات الرومانسية الى فرقة أبيض مثل « مضحك الملك » لفكتور هيجو و « الساحرة » لساردو و « جرنجوار » لتيودور دو بانفيل . الى غير ذلك من النتاج الرومانسي الفرنسي في القرن التاسع عشر وهو النتاج الذي عبر عن البرجوازية الفرنسية .

وتتكون فرقة منيرة المهدية لتسير بالمسرح في خط سلامة حجازي وعكاشة .

وأصبحت الفرق الاقطاعية أعجز من أن تساير منطق الحركة الوطنية والقومية المصرية التي كانت قد بلغت مستوى النضج والاكتمال قبيل الحرب العالمية الأولى سنة ١٩١٤ . فبدأ المسرح الاقطاعي – الكلاسي – ينكمش، ولم يفده تحالف أبيض وعكاشة سنة ١٩١٣ ولا تكون فرقة منيرة المهدية ولا تحالف أبيض وحجازي سنة ١٩١٤ . ذلك التحالف الذي انفصمت عراه سريعاً ليستقل كل من أبيض وحجازي بفرقة خاصة تواصل الانكماش . وكان من أسباب تحالف جورج أبيض وسلامة حجازي ظهور فرقة عزيز عيد الهزلية مع الحرب العالمية الأولى، فلم تستطع كل فرقة على حدة أن تقاوم اللون الجديد الغازي .. اللون الهزلي الذي حملت لواءه فرقة عزيز عيد . ودارت المعركة بين المسرح الهزلي ممثلا في فرقة عزيز عيد من ناحية .. وبين المسرح الجدي ممثلا في فرقة جورج أبيض والمسرح الغنائي ممثلا في فرق سلامة حجازي وعكاشة ومنيرة المهدية من ناحية أخرى . وكان واضحاً أن المسرح الجدي والغنائي يجتازان طور الاحتضار وأن المستقبل للمسرح الهزلي . وبفرقة عزيز عيد الهزلية يبدأ المسرح البرجوازي .. المسرح الرومانسي . تماماً كما حدث في فرنسا في القرن الخامس عشر اذ نشأ المسرح الهزلي ليعبر عن البرجوازية الفرنسية الناشئة .

(ب) المسرح الرومانسي

لم يكن في وسع المسرح الرومانسي–البرجوازي – الا أن يبدأ بالكوميديا ، فما هي الأسباب التي أدت الى ظهور المسرح الهزلي ؟؟..

نلاحظ .. أولا .. ارتباط المسرح الهزلي بنشوء البرجوازية في اوروبا .. في انجلترا وفرنسا بخاصة . ونلاحظ ثانياً .. ظهور عدد كبير من المجلات الفكاهية في بداية عهد الخديوي عباس حلمي الثاني ومنها : خيال الظل ، والبابا غللو المصري ، وعفريت الحارة ، والبعبع، والرعد ، والسيف ، والمسامير . ونلاحظ ثالثاً أن المجلات الهزلية قد حملت لواء الحركة القومية والنضال السياسي منذ عام ١٨٨٢ . ونلاحظ رابعاً : أن عهد الخديوي عباس إمتاز في بدايته بالحرية النسبية – بعكس عهدي اسماعيل وتوفيق – وذلك نتيجة للتناقض الوقتي بين الإقطاع والاستعمار الذي سبق أن أشرنا اليه . والملهاة ذات جوهر نقدي والنقد لا يتيسر الا اذا توفرت له حرية نسبية . ونلاحظ خامساً أن الملهاة تعبير عن ازمة معاشة وكانت مصر كلها تعيش يومها في أزمة طاحنة : أزمة الاحتلال . وجاءت الحرب العالمية الأولى وأعلنت الحماية على مصر وسخرت مرافقنا وسخر شعبنا لحساب انجلترا . وزيدت القيود على حرية الصحافة والاجتماع وصدرت قوانين الرأي والمطبوعات والنفي الإداري .. وفرض الحكم العرفي وخنقت الحركة الوطنية وحطمت نقابات العمال . وجاءت الأزمة الاقتصادية مع الحرب اذ تصادف أن جمع محصول القطن في بدء قيام الحرب وتوقفت عمليات السوق العالمية وقل الطلب على القطن المصري بينما زاد العرض فهبطت أسعاره الى الثلث . واختفت العملة الذهبية واقتصر التداول على أوراق البنكنوت . وهذا أدى الى انكماش أبيض وحجازي وعكاشة ومنيرة المهدية . وهذا نفسه أدى الى بزوغ المسرح الهزلي على يد عزيز عيد (١) الذي أوصل اللغة العامية – مظهر القومية المصرية – لى المسرح .

(١) كان من اعضاء فرقة عزيز عيد (أمين عطاالله ، وحسن فائق ، وز اليوسف وأمين صدقي ، ونجيب الريحاني) ..

والواقع أن المسرح الهزلي يبدأ قبل عزيز عيد وذلك بفرقة أحمد الشامي المتجولة والتي كانت تقدم في مطلع القرن العشرين مسرحيات مصرية بالعامية . ويبدأ المسرح الهزلي أيضاً بتلك الفصول المرتجلة الهزلية التي كانت تقدم بعد انتهاء المسرحيات الجدية (أبيض) أو الغنائية (عكاشة) .. الا أن هذه كانت تمهيدات للمسرح الهزلي الذي نضج نسبياً على يد عزيز عيد الذي عبر باللون الفودفيلي عن احتياج الجمهور : احتياجه الى النقد كتعبير عن أزمته واحتياجه الى الضحك كتصريف لأزمته . هذا الى أصالة التنكيت في المزاج المصري العام والى سلبية النقد الفودفيلي الذي لم يمس الأزمة مساساً مباشراً وان كان قد أنفعل بها وليس من الضروري أن يمس عزيز الأزمة مباشرة ليكون معبراً عنها .

وقدم عزيز عيد لوناً آخر الى جانب اللون الفودفيلي .. هو « الجرانجنيول » وهو نوع قوامه الرعب والعنف والحوادث الدامية المخيفة التي يقصد بها إحداث انفعالات حادة في الجمهور ويمكن اعتبار هذا اللون نوعاً من التنفيس -بطريق الإبدال- عن الوجدان العام المأزوم والمكبوت . فلا يخرج الجرانجينيول عن كونه تعبيراً سلبياً أو منحرفاً عن الأزمة المعاصرة .

ومع الحرب تزدحم القاهرة بالحانات والمواخير والكباريهات وينكمش المسرح .. ويظهر المسرح الاستعراضي ويحمل لواءه نجيب الريحاني بعد أن ينشق على فرقة عزيز عيد ويستقل بفرقة خاصة تشتغل في كازينو « أبي دي روز » وتقدم اللون الجديد .. الاستعراضي الغنائي الراقص وهو « الفرانكو آراب » .. ولم يكن هذا اللون يستهدف غير التسلية والمتعة فكان انحرافاً بالمسرح الهزلي الى مسارب عفنة وملتوية وسلبية ، وقد اتجه الى الفئة الموسرة .. واكتسح « الفرانكو آراب » فرق سلامة حجازي وجورج أبيض وعكاشة ومنيرة المهدية واكتسح معها فرقة عزيز عيد . واختلطت اللغة الفرنسية باللغة العامية المصرية في الحوار على مسرح الريحاني وذلك وسط الغناء والرقص والمنولوجات الفكاهية والاستعراضات والاسكتشات والمبالغات المضحكة والنكات اللاذعة والمواقف المثيرة كأن تقف راقصة وراء ستار شفاف وتخلع ملابسها قطعة قطعة فيرى الجمهور ظلالها المثيرة !! ..

وتندفع سائر الكباريهات في تيار « الفرانكو آراب » .. ويدخل « علي الكسار » الى الميدان بنفس اللون . ثم تنفرج الأزمة الاقتصادية رويداً رويداً إذ تحتاج عمليات الحرب الى القطن فترتفع أسعاره وتبدأ موجة من الرخاء النسبي . ويعود أبيض الى نشاطه بمسرحياته القديمة .. كما يعود عكاشة وسلامة حجازي ومنيرة المهدية .

وتظهر شخصية « كشكش بيه » عام ١٩١٦ وبها يحاول المسرح الهزلي أن يجد نفسه وأن يتطهر وأن يعرض نماذج ومشاكل مصرية . ويبدأ بها الريحاني رحلته الطويلة مع كوميديا العاطفة Sentimental Comedy وإن ظلت طويلا مختلطة بالريفيو . ولهذه الشخصية نفس الدلالة التاريخية التي لشخصية بيكويك (١) وشخصية روجر دو كوفرلي (٢) وشخصية دون كيشوت (٣) .. من حيث الدلالة على ميلاد مجتمع جديد .

وفي عام ١٩١٧ يتضاعف سعر القطن ويزداد الرخاء النسبي .. وتتكون فرقة عبد الرحمن رشدي .. أروع فرقة في تاريخ المسرح المصري . وبها تجد الرومانسية نفسها بعد تخبط طويل في الكوميديا الماجنة وفي الجرانجنيول وفي الفرانكو آراب وفي الريفيو .. أما تجربتا عزيز عيد ونجيب الريحاني فكانتا الرومانسية الباحثة عن نفسها في خضم الأزمة الحادة : أزمة الاحتلال .. ثم الحماية الطاحنة .. والحرب .. والأزمة الاقتصادية .. وأزمة الحريات ..

جاءت فرقة عبد الرحمن رشدي بعد أن مات سلامة حجازي .

وجاءت والمعركة مستعرة بين الفرانكو آراب في طرف .. والتراجيديا أبيض - ، التمثيل الغنائي - عكاشة ومنيرة المهدية وهما امتدادان لسلامة حجازي - في الطرف الآخر ، وأسفرت المعركة عن انتصار الفرانكوآراب .. فن الكباريهات !!

وجاءت بعد تحولات في الثقافة .. اذ كان التعليم الجامعي قد أحدث أثره ... فبدأت تبعد عن المستويات الأزهرية .. كما جنحت الى أن تكون انجليزية . وبدأ الشعر يصدر عن العاطفة ويكف عن أن يكون عروضياً . وحمل لواءه شكري والمازني والعقاد متأثرين بشللي وبايرون ، وامرسون وويتمان وتنيسون وهاردي وبراونج .. وآخرين . وكان ديوان عبد الرحمن شكري « ضوء الفجر » قد صدر سنة ١٩٠٩ وديوان المازني سنة ١٩١٣ وديوان العقاد سنة ١٩١٦ . وتخلص النثر من الزخرفة والتوشية .. وخرجت القصة عن حدود المقامة لتقترب من شكلها الفني الحديث . وتحولت المسرحية عن التمصير والاقتباس لتأخذ الصورة الرومانسية التي تمثلها مسرحيات فرح أنطون ومحمد تيمور . وبدأت الترجمة تصبح دقيقة وأمينة وفنية . واتجهت روح العصر في المسرح الى النتاج الرومانسي الفرنسي الذي مهد في القرن التاسع عشر للثورة الفرنسية .

وعلى هذه الأرضية قامت فرقة عبد الرحمن رشدي .. قامت لتصحح أخطاء الرومانسية التي انزلقت الى الجرانجنيول والفرانكوآراب والريفيو . وقامت لتعبر عن القيم الوليدة وتشارك في بناء المجتمع الجديد .. وحملت فرقة رشدي كل قيم الرومانسية :

(١) ThePick wick Papers ; Charles Dickens

(٢) Sir Roger de Coverly ; j. Addison

(٣) سرفانتس

الحب .. الحرية .. العدالة .. الشرف .. عبادة الطبيعة والفطرة .. الانفعال بمظاهر البؤس والظلم .. وبأضرار الخمر والميسر والمخدرات . والانتصار للفقراء.. والعداء للأغنياء. وقدمت فرقة رشدي مسرحيات لاسكندر ديماس وبيير وولف وشريدان وبومارشيه وهنري كستميكر وابراهيم رمزي وحسين رمزي .. قدمت درامات عصرية ومسرحيات تاريخية وكوميديات أخلاقية . كما قدمت بعض المسرحيات المصرية باللغة الفصحى وبعض المسرحيات باللغة العامية .. ومهدت لثورة ١٩١٩ في حدود الظروف القاسية التي عاشت فيها ، تلك الحدود التي رسمها لها استبداد الإقطاع بالتضامن مع السلطة الانجليزية .. ورغم هذا فقد شاركت الفرقة في انضاج القومية المصرية .

وتعلن الهدنة في سنة ١٩١٨ ويزداد الرخاء بتزايد أسعار القطن وعودة العمليات الاقتصادية الى مجاريها .. وتبدأ الحركة الوطنية الاستقلالية على يد سعد زغلول بتكوين الوفد المصري .. وفي مارس ١٩١٩ تقبض السلطات الإنجليزية على زعماء الحركة الوطنية وتبعث بهم الى مالطة فتنفجر الثورة وتتكتل كل عناصر الأمة المصرية في وحدة رائعة .. ورغم ظروف الثورة يلعب المسرح دوراً بطولياً في شحن وجدان الجماهير ..

وفي الطليعة الثورية يقف سيد درويش بموسيقاه وأغانيه .. لقد عثر سيد درويش على نفسه في الثورة بعد أن مر بفرقة سليم عطاالله وفرقة جورج ابيض وتتخلص الموسيقى المصرية والغناء المصري من الرخاوة والحمول والترديد والطربية والإسفاف ويبتدع سيد درويش مقامات جديدة ويستخدم مقامات مهجورة فيحييها ويضع نشيد الثورة :

قوم يا مصري	مصر دايماً	بتناديك
خذ بنصري	نصري دين	واجب عليك

ويضع نشيد « بلادي بلادي » ونشيد « سعد » و « بني مصر مكانكمو تهيا » ، و « اليوم يومك يا جنود » و « عودة الجيش » و « دقت طبول الحرب » . ويندمج سيد درويش في جميع فئات المجتمع المصري ويعبر عنها تعبيراً صادقاً عبقرياً ..

ويتفق نجيب الريحاني وبديع خيري مع سيد درويش .. ويحملون لواء الثورة . لواء القومية المصرية .. على المسرح . وتظهر طوائف الأمة المصرية كلها على مسرح الريحاني لتنشد من أجل الوحدة .. من تأليف بديع خيري وتلحين سيد درويش :

ان كنت صحيح بدك تخدم	مصر ام الدنيا وتتقدم
لا تقول نصراني ولا مسلم	ولا يهودي يا شيخ اتعلم
اللي اوطانهم تجمعهم	عمر الأيام ما تفرقهم

ويشترك الجمهور مع الممثلين في الانشاد . وتنتشر الألحان في المدن والقرى من الشوارع والأزقة ويرددها الأطفال والصبيان والشبان والنساء والشيوخ . وتتغنى بها كل الفئات .. العمال والطلبة والموظفون ..

وقد لحن سيد درويش ست مسرحيات لكل من فرقة الريحاني وفرقة علي الكسار . ومسرحية ونصف لفرقة منيرة المهدية . وثلاث مسرحيات لفرقة عكاشة ومسرحيتين لفرقته الخاصة . وهكذا وقع كل العبء أثناء الثورة على المسرح الغنائي بالاشتراك مع المسرح الهزلي . وكم كانت رائعة تلك المظاهرة الوطنية الضخمة التي اشتركت فيها كل الفرق وسارت في شوارع القاهرة وسط أزيز الرصاص وهدير القنابل اليدوية .. وقد سار فيها الممثلون والمخرجون وعمال المسرح .. وكان في السائرين عبد الرحمن رشدي وعزيز عيد وروز اليوسف وجورج أبيض ومحمد تيمور .

ويخرج الريحاني وسيد درويش وبديع خيري الاستعراض القومي الرائع (١٩١٨ — ١٩٢٠) ويشاهده سعد زغلول والعظماء والشعب ..

ولم يتكيف جورج أبيض مع المناخ الثوري .. فواصلت فرقته الانكماش . ولئن كانت فرقة عبد الرحمن رشدي قد مهدت للثورة الا انها لم تتكيف هي الأخرى مع مناخ الثورة ، ولم تتطور منذ سنة ١٩١٧ ، فواصلت هي الأخرى الانكماش وأخذت تتجول في انحاء القطر .. وتتوقف .. وتعود .. لتتوقف . وهكذا انفرد المسرح الغنائي والهزلي بقيادة الثورة على المسرح وتخلفت تراجيديا جورج ودراما عبد الرحمن رشدي ..

ونقف قليلا لنلقى نظرة سريعة على حدود فرقة عبد الرحمن رشدي :

١ — حاولت الفرقة أن تجعل التمثيل انفعالا ومعايشة ..

٢ — ظل الإخراج مرتجلا ومضطرباً وغير خاضع للأسس الفنية في الحركة والديكور وفي العناصر الأخرى المساعدة كالموسيقى والضوء .

٣ — خلصت فرقة عبد الرحمن رشدي المسرح من الغناء .. فاستقل التمثيل لأول مرة .. وان ظل مرتبطاً بالغناء وبالرقص وبالاستعراضات في الفرق الأخرى : فرقة جورج أبيض ، فرقة عكاشة ، فرقة منيرة المهدية ، وفرقة الريحاني . وكان استقلال التمثيل في فرقة عبد الرحمن رشدي خطوة كبرى بالمسرح المصري الى أمام .

٤ — استخدمت الفرقة اللغة العربية المبسطة التي تساوق التغيرات الجديدة في الأسلوب العربي .. وفي الثقافة بعامة .

٥ — استخدمت اللغة العامية في بعض المسرحيات .

٦ — تخلص المسرح تقريباً من شخوص الملوك والخلفاء والأمراء والقواد او الوزراء لتظهر شخصيات عصرية .. متواضعة .

٧ — أحدثت الفرقة انقلاباً في نظرة الجمهور الى المسرح . فقد كان احتراف عبد الرحمن رشدي (المحامي) للتمثيل حدثاً هز المجتمع المصري وأقام لفن التمثيل اعتباراً أدبياً .. فتغيرت نظرة الجمهور الى الممثل .. واندفعت الى المسرح نخبة من الشباب المثقف .. وتغير سلوك الجمهور أثناء العرض معبراً عن القيمة الاجتماعية التي ظفر بها فن التمثيل على يد البرجوازية

وفجأة .. وفي عام ١٩٢٠ تقبل البرجوازية مبدأ التباحث مع بعثة « ملنر » وتبدأ نهاية الثورة !!.. وكان عصر الثورة الاشتراكية قد بزغ في شرق أوروبا منذ عام ١٩١٧ .. فتتضامن البرجوازية مع الإقطاع مع الاستعمار من أجل تصفية الثورة !!.. وفي ابريل عام ١٩٢٣ يعلن الدستور ويصبح السلطان ملكاً .. وكما حدث عام ١٨٨٢ .. يخرج الإقطاع ممثلا في السراي منتصراً .. وتصاب البرجوازية الصغيرة — الطبقة الوسطى — بخيبة أمل مرة .. خيبة تصطبغ فنونها وآدابها وثقافتها عامة بالسواد ! .. وفي أحضان هذه الخيبة — في عام ١٩٢٣ — وبعد أن بدأت عملية تصفية الثورة .. تولد فرقة رمسيس !!.. وفي نفس السنة يموت سيد درويش لتعود الموسيقى الى الرخاوة والحمول ويظهر عبده الحمولي الجديد .. محمد عبد الوهاب .. الذي يتخذ لنفسه لقب مطرب الملوك والأمراء ! وتظهر أم كلثوم .. !.. وينحدر الريحاني الى اليأس منفعلا بخيبة الطبقة الوسطى ويتخلى عن ثوريته ليعبر في مرارة عن مأساة هذه الطبقة . ويكون جورج أبيض قد تجمد نهائياً منذ أنفجرت الثورة فيشتغل يوماً ويغلق أبوابه شهوراً .. ويكون الكسار قد تحجر لأنه لم ينفعل كالريحاني بأزمة الطبقة الوسطى .. ويواصل

عكاشة ومنيرة المهدية امتدادها بسلامة حجازي !!.. ومع الخيبة .. خيبة الطبقة الوسطى .. تبدأ تحولات رهيبة في الثقافة فتجنح الى التردد بين الفردية التي تبلغ درجة التوحش والسلبية التي تبلغ درجة الرفض واللامبالاة !!.. وهي بعد الثقافة الوحيدة التي كان يمكن ان تسمح بها أجهزة الطبقة الحاكمة التي صفت الثورة وأسندت ظهرها الى الاستعمار .. ويصبح الخيام وأبو العلاء وابن الرومي والمتنبي ونيتشه وشوبنهور وماكس نوردو وجوستاف لوبون وأضرابهم .. محاور للثقافة !!

ضياب ويأس وتشاؤم وفردية وعدمية ...

وينزلق الشعر الى الظلمة .. ومعه القصة والرواية .. (٢)

وفي هذا المناخ .. ولدت فرقة رمسيس !.. فكانت — من ناحية — بعثاً وقتياً لفرقة رشدي .. وكانت — من ناحية أخرى — خطوة تتجاوز حدود رشدي الفنية .. وكانت — من ناحية ثالثة — الفرقة التي يمكن أن تسمح بها الطبقة الحاكمة المستبدة والاستعمار المتربص . وكانت — من ناحية رابعة — تعبيراً عن انفعال البرجوازية الصغيرة بالخيبة .

وفي عام ١٩٢٤ يصل سعد زغلول الى رئاسة الوزارة .. وفي نفس السنة يحطم حزب الطبقة العاملة المصرية .. ويخلفه زيور ليكيل أولى الضربات للدستور .. ويفتح سرداب المفاوضات الحلزوني واللانهائي .. وتتعاقب على مصر الأيدي الحديدية الخانقة .. وكانت الأزمة الاقتصادية قد بدأت منذ عام ١٩٢١ بسبب هبوط أسعار القطن بعد ارتفاعها الجنوني في أعوام ١٨ — ١٩ — ١٩٢٠ ..

وتتناوب مصر موجات من الرخاء تتبعها موجات من الكساد .

وأخذ قلم المطبوعات يلعب دوره القذر .. وأخذت الأيدي الحديدية ترسم حدود المسرح .. وأخذ دراويش الجيل الماضي يغذون أجيالنا بثقافات مريضة . وفي موجة المرض اندفعت فرقة رمسيس .. وكلما أوغلت الأزمة — أزمة القوت والحرية — في الشدة .. بالغت رمسيس في الميلودراما ..!!.. ومضت الفرقة تقدم نفس النتاج الرومانسي لكتاب ما قبل وما بعد الثورة الفرنسية .. وكان كتاب ما بعد الثورة الفرنسية قد غرقوا في الضباب والسلبية بعد أن تحطمت الثورة الفرنسية تحت أقدام نابليون !.. ولم تكن السلبية أحد مطالب الشعب الفرنسي فيما بعد الثورة الفرنسية .. كما لم تكن أحد مطالب الشعب المصري فيما بعد ثورة ١٩١٩ .. والرومانسية التي مهدت بها فرقة رشدي للثورة المصرية — في حدود الإمكان — لم تعد توائم جمهور ما بعد الثورة .. هذا الجمهور الذي كان يتعطش الى مسرح جديد .. حي .. ايجابي .. فقد انصهرت الطبقة العاملة المصرية في الثورة .. وخرجت منها أكثر ثورية .. ومضت تواصل الكفاح .. وتوالت اضراباتها منذ عام ١٩١٩ .. وسقط منها الشهداء . مئات الشهداء .. في شوارع القاهرة والاسكندرية وطنطا والمنصورة والزقازيق .. وامتلأت بآخرين السجون !!..

وماكان لفرقة رمسيس أن تستمر يوماً واحداً لو انها وقعت مع (النظام) في تعارض .. ولكنها بقيت .. وخلالها الميدان .. فقد هاجر الريحاني الى أميركا في عام ١٩٢٤ !.. أما جورج أبيض فقد ظل حياً ميتاً .. وكذلك الكسار .. وظلت منيرة تحيا بالقصور الذاتي .. وظل عكاشة يعيش على حقن المالي الكبير طلعت حرب ..

وتستجدي رمسيس انفعالات الجمهور .. بالعنف والقتل والاستبطاء .. وتطمس المشكلة الاجتماعية بتحويلها الى مشكلة أخلاقية لتنهال الخطب والمواعظ على خشبة المسرح .. ويصبح التبرير طابع الأخلاق : ازلية الغنى والفقر ، الفقر ليس عيباً ، ليست السعادة في المال ، القناعة كنز لا يفنى ، السمعة الطيبة قبل الغنى ، نحن مسؤولون عن الشر وسلطان الضمير ، وجوب التفكير .. إلى آخر القيم البخارية !!.. ويصبح القتل أحسن طريقة لتخليص الأبطال من المشاكل !! وهكذا تشترك فرقة رمسيس في تصفية الثورة .. وهنا نقف لنسأل : لماذا نجحت رمسيس في بادئ الأمر ؟؟..

الواقع أنه كان نجاحاً وقتياً .. وليس مرده الى أنها استجابت الى احتياج جماهيري ملح ، وانما مرده الى انها كانت انتفاضة بالمسرح المصري الى أمام من الناحية الفنية فقط .. فلقد انبهر الجمهور بالتقدم الفني النسبي الذي جاءت به فرقة رمسيس .. وهي بحق أول فرقة في تاريخ المسرح المصري تتوفر لها الامكانيات المادية والعناصر الفنية الكافية .. فقد كان يمولها ويديرها صاحبها (الوارث) يوسف (بك) وهبي . وكان مديرها الفني عزيز عيد أعظم مخرج مصري في ذلك الحين .. وقد ضمت الفرقة صفوة الممثلين في ذلك العهد وفي طليعتهم روز اليوسف — حسين رياض — أحمد علام — فتوح نشاطي — فاطمة رشدي — روحية خالد — زينب صدقي وأمينة رزق .. وازداد التمثيل ميلا الى الطبيعة والمعايشة .. وحاول الإخراج أن يلتزم منطق الزمان والمكان وأن يتقيد بروح النص في الأداء والحركة والديكور والمؤثرات والاضاءة .. ولم تعد الإضاءة مجرد إنارة للمسرح بل كادت تصبح جزءاً من الحدث الدرامي .. هذا .. الى الإعداد والتدريب المتصلين الذين قام بعبئهما الرائد العظيم عزيز عيد .. والى التضامن التام بين أعضاء الفرقة .. والى وسائل الدعاية الحديثة التي استخدمتها الفرقة . كما صاحب فرقة رمسيس ظهور النقد المسرحي والمجلات الفنية التي تهتم أساساً بالمسرح .. كل هذه الأسباب أدت الى نجاح فرقة رمسيس .. ذلك النجاح الوقتي !!.. ومع ذلك .. لم تعش الفرقة — في الواقع — الا ثلاث سنوات . وهي على كل حال أقصى مدة معقولة يمكن أن تعيشها فرقة كان كل اعتمادها على محض التقدم الفني . أضف الى هذا أزمة القوت والحرية التي أجبرتها على الإغراق في الانعزال والسلبية ..

وفي عام ١٩٢٥ أقامت الحكومة مباراة بين الممثلين وقررت لها الجوائز .. وأوفدت الأستاذ زكي طليمات في بعثة فنية الى باريس .

ويعود نجيب الريحاني عام ١٩٢٦ ليكون فرقة جديدة ضمت بعض الأفراد

(١) بدأ المازني ينشر « إبراهيم الكاتب » في عام ١٩٢٥ بمجلة روزاليوسف

الذين انشقوا على فرقة رمسيس .. فتعرضت هذه لامتحان عسير .. ولكن الريحاني لم يلبث أن أوصد أبوابه في نفس السنة وذلك تحت ضغط الأزمة الطاحنة .. أزمة القوت والحرية .

وانشق عزيز عيد وفاطمة رشدي وآخرون على فرقة رمسيس وكونوا فرقة جديدة في مايو عام ١٩٢٧ .. وفي نفس السنة تحالف يوسف وهبي مع جورج أبيض ليواجها معاً محنة الاحتضار ! وتنتهي سنة ١٩٢٧ والمسرح المصري ميت تقريباً .. ففي يوليو من نفس السنة تحل فرقة فاطمة رشدي .. أي بعد ثلاثة أشهر من تكوينها !! .. ويستقل جورج أبيض ليهاجر في رحلة الى البلاد الشقيقة !. وتهاجر فرقة رمسيس الى تونس !!.. وتحل فرقة عكاشة !!!.. وهكذا تساقطت كل الفرق ..

وتقوم صناعة السينما والمسرح ميت .. وذلك على يد عزيزة أمير .

وتنصرف المجلات عن المسرح .. ويتحول النقد الى تصيد فضائح الممثلين والممثلات ..

ومنذ عام ١٩٢٧ لم تقم للمسرح المصري قائمة ! فرق تكونت وفرق أعيد تكوينها .. ولكن واحدة منها لم تصل بين المسرح والحياة المصرية وان ظل الريحاني الشعاع الهزيل وسط هذه الظلمة في حدود وعيه الضيق . فقد كانت فرقة الريحاني أقرب الفرق الى الوجدان الشعبي بينما بالغت الفرق الأخرى في الانعزال والبهلوانية !!

فلنستعرض القصة مسرعين !!

في عام ١٩٣٦ تتدخل الحكومة لانقاذ المسرح فتذيب أغلب الفرق في فرقة واحدة باسم « الفرقة القومية المصرية » .. وأعيد تأسيسها عام ١٩٤٢ باسم « الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى » ..

وفي ٩ مايو ضم الى الفرقة أعضاء فرقة رمسيس المنحلة ..

ثم تكونت فرقة « الطليعة » .. من بعض المثقفين ..

وفي عام ١٩٥٠ تكونت فرقة المسرح المصري الحديث من خريجي المعهد العالي لفن التمثيل .

وفي عام ١٩٥٢ كون فريق من خريجي المعهد فرقة « المسرح الحر » .

وفي عام ١٩٥٣ ضمت « الفرقة المصرية » الى فرقة « المسرح المصري الحديث » وتكونت منهما فرقة واحدة باسم « الفرقة المصرية الحديثة » ..

ولكن المسرح كان قد مات منذ عام ١٩٢٧ .. ولم تفلح واحدة من هذه الفرق في أن تصنع للمسرح المصري شيئاً !.. لقد طفا المسرح على سطح الحياة المصرية ..

ومنذ عام ١٩٤٢ .. واللجان تشكل لبحث أزمة المسرح .. وتجتمع اللجان .. وتبحث .. وتبحث .. وتقدم الاقتراحات .. وتنفذ الاقتراحات .. وازمة المسرح باقية .. لماذا ؟

لأن اللجان كانت تصر دائماً على أن تضع العربة أمام الحصان . فتذكر كل الأسباب الا السبب الحقيقي لانهيار المسرح المصري ..

فما هو السبب الحقيقي ؟.. ما سر أبي الهول ؟!!

ليست أزمة المسرح المصري أزمة مؤلف ولا أزمة مخرج ولا أزمة ممثل ولا أزمة مسارح ولا أزمة جمهور .. ولتضرب اللجان رأسها في أقرب جدار !

فلنعد بالذاكرة الى وراء .. ولننصت الى حديث الأرقام !!

ولد المسرح المصري في سنة ١٨٧٠ .. فيكون عمر المسرح حتى سنة ١٩٥٣ (١)

ثلاثاً وثمانين عاماً .. طحنه خلالها استبداد اسماعيل .. ثم استبداد توفيق والسلطة الانجليزية .. ثم استبداد عباس حلمي الثاني بعد سياسة الوفاق الشهيرة بينه وبين الاستعمار ..

(١) وهي السنة ، التي سيقف عندها هذا الحديث .

وفي نفس السنة التي يصل فيها زغلول الى رئاسة الوزارة – ١٩٢٤ – يخلفه زيور ليكيل أولى الضربات للدستور وقد ظلت هذه الضربة سنتين .. وبها يبدأ عهد رهيب .. عهد الانهيار الدستوري والدكتاتورية السوداء التي تستمر الى حريق القاهرة .. فقد توالت الضربات على الدستور :

كانت الضربة الثانية في سنة ١٩٢٨	وقد ظلت سنتين .
وكانت الضربة الثالثة في سنة ١٩٣٠	وقد ألغت الدستور نهائياً ..
وكانت الضربة الرابعة في سنة ١٩٣٨	وقد ظلت أربع سنوات !!..
وكانت الضربة الخامسة في سنة ١٩٤٤	وقد ظلت خمس سنوات !!
وكانت الضربة السادسة في سنة ١٩٥٢	في اليوم التالي لحريق القاهرة !

هذا هو خط الحرية .. أضف اليه وطأة الحربين العالميتين !!

وحين نلتمس الخط الاقتصادي نجد أن الأزمة الاقتصادية قد صاحبت المسرح منذ ولادته في سنة ١٨٧٠ : موجات رخاء قصيرة .. وموجات كساد طويلة طاحنة ! كل هذا في ثلاث وثمانين سنة ؟!

ترى .. كم يكون عمر المسرح المصري .. عمره الحقيقي أقصد ؟.. أجل .. كم سنة من الثلاث والثمانين عاشها المسرح المصري في مناخ ديمقراطي ؟!

ومنذ انتهجت مصر سياستها الاستقلالية بقيادة ربانها البطل « جمال عبد الناصر » بدأنا نفكر جدياً في بناء المسرح القومي .

وكل الظواهر .. كل العلاقات .. تطالب بهذا المسرح :

تحولات في الاقتصاد .. والاجتماع .. والسياسة .. والثقافة .. كلها تطالب بالمسرح القومي وعلى عاتق رواد الواقعية تقع مسؤولية بناء هذا المسرح لكي يعبروا من خلاله عن مصر الجديدة .. مصر الحرة .. مصر المناضلة من أجل الرخاء والسلام .

ولكن المسرح القومي يطالب أولا بالمناخ الديمقراطي .. لأن أزمة المسرح المصري منذ عام ١٨٧٠ حتى حريق القاهرة .. هي :

أولا :- أزمة حرية
وثانياً : أزمة حرية
وثالثاً : أزمة حرية

.. ألم أقل منذ البداية .. إننا نخسر بالتلخيص روعة التفاصيل وعمقها ومكاسبها ؟ إن الحاجة ماسة لتناول مشكلة المسرح المصري بتفصيل .. وسأعود اليها قريباً .. ولكن بعد أن نفرغ من الثالوث الوحشي :

إنجلترا .. فرنسا .. إسرائيل

القاهرة **نجيب سرور**
دبلوم المعهد العالي لفن التمثيل – بدرجة ممتاز

نحن والمسرح

كلما فكرت في البناء الحضاري الجديد الذي نسعى الى تشييده ، نحن العرب ، في هذا المنعطف من تاريخنا ، تساءلت بالحاح : كيف نستطيع ان نعيش بلا مسرح ؟

وأحاول احياناً ان اعلل سبب هذه الآفة بعوامل نفسية واجتماعية ، فأومن ببعض وجاهتها ، ولكني لا أقتنع قط بأنها تبرر هذا النقص في حياتنا الفكرية والروحية .

إن المسرح هو اشد الفنون الادبية التصاقاً بحياة الشعب ، واقدرها على التعبير عن شواغله ، واوفرها اتصالا بهمومه . ولعله بما يجسّد من تعبير وتفكير ينهض بهما أشخاص من لحم ودم ، يعيش الواقع اكثر مما تعيشه سائر الفنون ، ويحمل الناس على ان يحيوه من غير وهم او تهويل .

إن الانسان ليعجب ان يرى عشرات المسارح تقوم في كل بلد من بلدان العالم ، ويتدفق عليها الالوف من الناس ، وتعرض المسرحيات فيها اشهراً طوالا ، بل قد تبقى المسرحية بضع سنوات تجتذب الجمهور ، ولا تنقطع الا شهرين في عطلة الصيف — ان الانسان ليعجب ان يرى ذلك كله ، ثم لا يرى في البلدان العربية مسرحاً ذا شأن .

سوف يقال : ان الجمهور المسرحي غير موجود ، وسوف يقال : بل إن المؤلف المسرحي غير موجود ، وسوف يقال إن المسرح لن يقوم ، مالم تشجع الحكومات قيامه بالمساعدات المالية . وسنظل من هذه الاقوال في دوّامة ، او في دائرة مفرغة ، اذا لم نعتبرها جميعاً اسباباً رئيسية لضعف المسرح عندنا . فالحق اننا بحاجة الى الجمهور المسرحي ، والى المؤلف المسرحي ، والى المساعدة الحكومية للمسرح . إننا بحاجة اليها جميعاً ، لينهض المسرح العربي .

فأما الجمهور ، فأمر تذوّقه للمسرح وإقباله عليه مرهون بارتفاع مستوى العلم والثقافة وازدياد الوعي ، وهو في ذلك يشبه تذوق الفنون جميعاً . فسوف نظل معرضين عن حضور المسرح ما دامت الأمية عندنا طاغية ، وما دامت درجة الثقافة منخفضة .

ولكن حاجتنا الى المؤلف المسرحي ليست دون حاجة الجمهور الى العلم ليقدر أهمية المسرح . ونستطيع ان نقرر ، من غير ان نتهم بالظلم ، بأن المؤلف المسرحي الناجح لم يوجد عندنا بعد ، بخلاف الشاعر او الروائي او الدارس . واذا استعرضنا اسماء المؤلفين المسرحيين ، ألفيناها لا تعدو أصابع اليد ، ووجدنا أصحابها مؤلفي مسرح مجرد قلما يصلح للتمثيل. ولعلنا لا نخطئ اذا رددناهذا النقص الى ان التأليف المسرحي فن جديد في ادبنا الحديث ، ليس له ماض ولا تراث ، وأن تكنيكه لايزال بدائياً في انتاجنا ، وأن ممارسته تحتاج الى موهبة وصبر وأناة .

على ان ضمان المستوى الرفيع للمسرح يقتضي ان تمد اليه الحكومة يدها بالمساعدة ، من غير ان تطلب — مقابل ذلك — حق التوجيه . فان كثيراً من المسارح العالمية الكبرى تتلقى من الحكومات مساعدات مالية تسد عجزها . وتلك الحكومات تعتبر هذه المساعدة واجباً يفرضه عليها الحرص على تكوين الذائقة الفنية عند الجمهور .

ونحن موقنون بان الحكومات العربية مقصرة اشد التقصير في تشجيع المسرح العربي بالاجمال . ونحن نملك ان نشدد في ذلك على المسؤولين في لبنان الذين يحرصون على تشجيع قدوم الفرق الاجنبية ولا يفكرون في محاولة خلق مسرح لبناني ، تقوم عليه فرقة لبنانية . وإن الأقبال الذي تحظى به تلك الفرق الأجنبية ، حين تقدم مسرحياتها على بعض مسارح دور السينما عندنا ، هو من الشدة بحيث يدعونا بالحاح الى إقامة مسرح لبناني ودعوة المؤلفين المسرحيين الى التأليف له ؛ ولاشك في ان وجود المسرح سيتيح الفرصة لتفتح بعض العبقريات الكامنة .

وبعد ، فان ادبنا العربي الحديث سيظل معتلا ما دام التأليف المسرحي فيه هزيلا ؛ وستظل الفنون عندنا ناقصة ، متعثرة الخطى ، مالم يقم المسرح بدوره في تكوين الذوق الفني من أجل توعية الجمهور العربي الذي يقبل على عهد جديد في حياته ، مليء بالوعود .

س . إ .

«الآداب» تستفتي :

وسائل النهوض بالمسرح العربي

> **وجهت « الآداب » الى عدد من المهتمين بشؤون المسرح في البلاد العربية السؤال التالي :**
> **« ماهي ، في رأيكم ، انجع الوسائل للنهوض بالمسرح العربي ؟ »**
> **فتلقت الأجوبة المنشورة على هذه الصفحات :**

جواب الاستاذ نسيب الاختيار (سوريا)



تعالج مجلة «الآداب» الغراء ، بين الفينة والفينة ، مواضيع على جانب عظيم من الاهمية ، لها صلتها المباشرة بآدابنا وفنوننا وموسيقانا ، فتوجه الى الادباء والفنانين والموسيقيين اسئلة على صورة استفتاء حول الطرق المجدية الناجعة التي من شأنها النهوض بمقومات حياتنا الادبية والفنية والموسيقية ، وفي عداد هذه الاسئلة التي طرحتها اليوم هذه المجلة على بساط البحث موضوع :

«ما هي الوسائل الناجعة للنهوض بالمسرح العربي ؟ » .

ان هذا السؤال يؤلف جزءاً لا يتجزأ من الاسئلة التي تدور على السنة ابناء الوطن العربي ، في مثل هذه الحقبة من الزمن ، حيث دخل الوطن العربي مرحلة تاريخيه جديدة ، تتطلب منه نظرة جديدة للادب والفن والموسيقى تتجاوب مع تطوره التاريخي . فلم يعد الادب ادباً يرجى لذاته وينشد لنفسه ، ولا متعة معنوية ولذة شخصية ، بل غدا ادباً يصور كما يعبر عن واقع المجتمع العربي وعالم احياء هذا المجتمع. وعلى ضوء هذه النظرة سأتحدث عن ناحية من نواحي السؤال الذي وجهته مجلة الآداب الى نفر من الأدباء والفنانين ، وهذه الناحية هي قصة المسرح العربي ، على اعتبار ان القصة هي الصق صور الادب بالمجتمع اما الاخراج واما التمثيل ، فلا خبرة لي بامرهما ولا معرفة .

يلعب المسرح دوراً هاماً في حياة الشعب ، وخاصة في حياة الشعب الذي غلبت الامية عليه اذ يشاهد ما لاسبيل الى مطالعته في القصص والروايات والحكايات ، ومثل هذا الدور لا يؤدي رسالته على اكمل وجه اذا لم يصور المسرح تصويراً واقعياً ، ويعبر تعبيراً صادقاً عن دنيا الشعب ، بحيث يجد الشعب فيما يعرض عليه ويمثل امامه ، حياته الحقة في تفاصيلها واجزائها ، وشكلها ومحتواها . وتحقيق مثل هذه الغاية مرهون الى حد بعيد بموضوع القصة المسرحية ، فالقاص المسرحي هو الذي يفتح ويغلق حديقة المسرح في وجه الشعب ، فاذا آثر القاص المسرحي الخاص على العام ، اعرض الشعب عن المسرح وصدف عنه ، لانه لم يجد فيه وسطه ، حياته ودنياه ، فينطوي المسرح على فئة معينة من الناس ، فئة الترف الفكري التي لا هم لها ولا هدف الا تثقيف نفسها ثقافة فردية مجنحة لا تتصل بكثير ولا قليل بحياة الناس ، فتظهر على خشبة المسرح القصص الرمزية والسيريالية والطبيعية والمادية الآلية وما اليها من ضروب المذاهب الادبية التي ولدت ونشأت لتعيش في عزلة عن المجتمع ولتحول دون ما ينشده الادب من هدف مشترك واحد .

اما القاص المسرحي الذي يعبر في قصته عن العام ، فان الشعب لا يجد نفسه غريباً عن مسرحية ، بل في صميم موضوع هذه المسرحية ، فيقبل عليها ويدلف اليها ، ومثل هذا الابداع ليس يسيراً كل اليسر ولا سهلا كل السهولة ، ذلك لأن القاص المسرحي الذي يتولى مهمة عرض حياة الشعب عرضاً واقعياً صادقاً على خشبة المسرح ، لابد له من الاحاطة إحاطة تامة بحقائق المجتمع الذي يعيش بين ظهرانيه ، ولابد له من فهم مجتمعه على مختلف طبقاته فهما عميقاً شاملا ، وعلاقة هذه الطبقات ببعضها بعضاً ، والظروف الموضوعية التي تحدد تفكير وشعور الناس ، فهو اذ يكتب قصته المسرحية لا يعبر ولا يصور فحسب ، بل يحس ويشعر ايضاً ، يحس احساس الشعب ويشعر شعوره ويجعل من حياته مادة قصته .

اذا كان الشعب مادة اصيلة من مواد القصة ، مسرحية كانت أم غير مسرحية ، فهناك مجالات اخرى للقصاص المسرحي ، وهذه المجالات هي التاريخ ومبدعات الشعوب الاخرى . في التاريخ صفحات تدفع المجتمع الى الامام وتساهم في تطوره المبدع ، فالبطولات الوطنية والتقاليد الحسنة والعادات الطيبة ، ثروة ادبية في التاريخ الوطني . وفي مبدعات الشعوب الاخرى ، قصص تصور الشخصية النموذجية لحياة الانسانية ، وتعبر عن حياة الانسان الذي يحمل في اطواء ذاته ، شخصية عالمية . فمن حياة الشعب وماضيه ، ومبدعات الشعوب وتاريخها ، يجد القاص المسرحي منهلا خصباً لمحتوى قصته . اما اسلوب هذا المحتوى فلن يؤدي الغاية المنشودة من القصة المسرحية الا اذا كان بسيطاً بعيداً عن الاسلوب الشكلي الموزاييكي الذي يحط من قدر الجمال الانساني ، والاسلوب الطبيعي الذي يهبط بالابداع الى المستوى التقليدي ، وهذه البساطة في التصوير والتعبير ، ليست بساطة عابثة ، وانما هي بساطة الجمال ذاته ، بساطة الشكل في اعلى مستواه الفني ، حيث لا ابهام ولا غموض ولا رموز ولا طلاسم ، ولا بهرجة فارغة جوفاء ، وزينة سطحية مصطنعة .

والقاص المسرحي اذ ينحو هذا المنحى في الابداع لا بد له من تحويل مجرى فكره ، تحويلا جذرياً ، من العقلية القديمة الى العقلية الجديدة ، من النظريات الخيالية الى النظريات العملية ، من التصور المثالي الى الابداع الواقعي ، لابد له من معركة يشنها على نفسه ، ليتحرر وينطلق ، وان اعظم عمل ابداعي الحياة ، هو تحقيقنا لانفسنا تحقيقاً اجتماعياً واقعياً ، فمن مستوى مجتمعنا الحالي ، يخلق بنا ان نمضي لنشق هذا المجتمع طريقه الافضل ، فلا نحيا في عقلية بائدة ، تريد ان تجعل من الماضي حاضراً ابدياً لا يتجاوب مع التطور التاريخي للانسانية ، ولا نحيا في عقلية تصورية (ايتوبية) للمستقبل لا تسير مع التطور التاريخي الواقعي للانسانية .

ونحن حينما نكتب قصصنا المسرحية على هذا المنوال ، نكون قد حققنا جانباً من جوانب وسائل النهوض بالمسرح العربي .

جواب الاستاذ عبد الفتاح البارودي (مصر)



النهوض بالمسرح العربي ؟! وهل لدينا مسرح عربي حتى نبحث في وسائل النهوض به ؟ لست واهماً ، فأنا وأنت نرى دوراً للمسارح ان تكن ضيئلة العدد فانها موجودة فعلا . . وأنا وأنت نسمع محاورات بين الممثلين كأنهم يمثلون فعلا . . ونقرأ مسرحيات عربية ونقداً ومناقشات. نقرأ ذلك ونفهمه لأنه مكتوب باللغة العربية فعلا ، ورغم ذلك كله لا أجد – أنا – في كل ذلك مسرحاً عربياً على الاطلاق ! ولست متشائماً ، فالأمر لايحتمل التشاؤم أو التفاؤل ، كل ما هنالك أنني لا أستطيع أن أقول عن غير الموجود أنه موجود. صحيح أن المسرح تركيب فني يجوز أن يوجد في مصر والشام وبلاد سيام ولكنه في رأيي لم يوجد بعد في البيئة العربية ، وأولى بنا أن نبحث في كيفية ايجاده من أن نبحث في كيفية انهاضه . هذه النقطة بالذات في غاية الدقة ، فبديهي ان غريزة المحاكاة – وهي أصل المسرح – غريزة فطرية عامة لا يتميز بها شعب دون آخر ، بل تجلت منذ القدم في انفعالات الانسان الأولى . وخبراء المسرح الغربي يقولون ان الاحساس التراجيدي عند اسكيلوس الإغريقي هو في جوهره نفس الإحساس عند كل مؤلف تراجيدي ، وروح الكوميديا عند أول كوميدي تتفجر من نفس الينبوع الذي تتفجر منه عند آخر كوميدي ، ومع هذا فإن مؤلفينا طوال العصور لم تتبلور لديهم غريزة المحاكاة في قالب فني – أي مسرحي – ولم يستطيعوا الإحساس الدرامي لا في تراجيديا ولا في كوميديا . . .

لماذا ؟ هذا هو السؤال.

ونحن لا نستطيع الإجابة على هذا السؤال ، بل هذا اللغز ، إلا بالمقارنة المستنيرة ، فنحن مثلا لا نستطيع ان نقارن ما نسميه مسرحنا العربي بالمسرح الإغريقي ، لأن دراما الإغريق نبتت نباتاً طبيعياً . وهذه ظاهرة لم تتكرر في أي بيئة أخرى ، وانما تستقيم المقارنة بالمسرح الأوروبي لأنه مسرح مستنبت ، وهذا الاستنبات ظاهرة نريد أن نكررها في بيئتنا اذا سلمنا بانعدام وجود المسرح العربي ، أوعلى الأقل نريد أن نطورها إذا كنا نرى أن هذه القوالب التي نشاهدها تعتبر شيئاً يتصل بالمسرح على نحو ما .

ولكي تؤدي بنا المقارنة الى حل اللغز ، يجب أن نواجه اللغز ذاته ، وسنجد أن جميع المسارح الأوروبية متشابهة في الأشكال والقوالب التي تشكلت داخلها والمراحل الأساسية التي مرت بها والعصور التي أرخت هذه المراحل .. سنجد – بكل بساطة – انها نشأت في احضان الدين واستمدت موضوعاتها من موضوعاته ثم تطور المضمون الديني الى مضمون دنيوي شيئاً فشيئاً حتى انفصل عن الكنيسة نهائياً ، وبكل بساطة أيضاً نسأل : لماذا لم يحدث هذا عندنا ؟ هل اختلاف الدين هو السبب ؟ قد يخيل الينا ان الدين المسيحي مشحون بمعطيات الانفعال الفني ، بمعنى أن تاريخ السيد المسيح يوحي لمن يحاول تجسيد أحداثه أن يصنع دراما ، إن هذا هو ما حدث في أوروبا فعلا ، ولكن لماذا لم يحدث في الشرق العربي وهو مهد السيد المسيح ؟! هنا ندخل في اللغز ذاته لأننا نمسك بواقعة محددة لا سبيل الى الإفلات منها ، فإن رجال الدين في الشرق وفي الغرب عبروا عن قصة المسيح تعبيراً رمزياً في الكنائس ، ثم ما كادت تمضي تسعة قرون حتى اختلف الشرقيون عن الغربيين اختلافاً جوهرياً في وسائل التعبير ، بقي الشرقيون حيث هم ، ولا يزالون كذلك ، بينما اضاف الغربيون نصوصاً وفواصل (Tropes) الى الموسيقى الكنسية ، وأخذوا يعرضونها في شكل حوار ، كالعرض الذي يمثل مجيء المريمات الثلاث الى قبر المسيح حيث يدور مثل هذا الحوار :

– عمن تبحثن في القبر ؟
– يسوع الناصرة الذي صلب.
– انه ليس هنا ، لقد رفع كما قال من قبل.
– اذهبن وانشرن في الملأ أنه رفع من القبر ...

لنقف عند هذا الحد قليلا ، لا يهمنا الآن أن نقول ان هذه ال **Tropes** فصلت وأصبحت تقدم كطقوس دينية في أول الأمر ، ثم اكتسبت الدراماتيكية وسرعان ما تطورت اذ نما الحوار واغتنى ، وتلونت الحركة وتنوعت ، وسرعان ما أدخلت اللهجات العامية في النصوص اللاتينية ، ونتيجة لذلك اقتربت الدراما الدينية نحو الناس والدنيا بقدر ما ابتعدت عن القساوسة والكنيسة ... لا يهمنا ذلك الآن ، وانما يهمنا جداً ان نعرف أن نفس الطقوس التي تطورت الى فن مسرحي في الغرب هي نفس الطقوس التي لم تتطور على هذا النحو في الشرق ، بل أغرب من هذا أن الموضوعات الرمزية التي تدور حولها والتي بدأت تمثلها الكنيسة الغربية تمثيلا ذا صبغة فنية منذ القرن الميلادي ، كانت منقولة او مقتبسة من تراتيل أعياد كنيسة أورشليم الشرقية خلال القرن الرابع الميلادي.

ولنضرب لذلك مثلا بطقوس عيد الميلاد ، باعتباره من أهم الأعياد أثراً في المسرح الديني ، لأن موضوعاته تكاد تكون أحفلها بالحركة والحوادث ، فقد كان يجري الاحتفال به من حلقتين : الحلقة الأولى عن (يوم البشارة) قبل الميلاد بتسعة شهور ، اذ يمسك أحد الشمامسة بغصن شجرة ويرتل بعض الأناشيد ، في حين يبدو (جبريل) هابطاً من السقف – رمز السماء – مبشراً (العذراء) بالمولود المقدس ومحيياً إياها (بالتحية الملكية) : « سلام عليك ايتها المنعم عليها – الرب معك » .. الى آخر ما يدور بينهما من حوار . والحلقة الثانية عن (يوم الميلاد) اذ يردد القساوسة الأنشودة الملائكية : « المجد لله في الاعالي وعلى الأرض السلام وفي الناس المسرة » في حين تقف (مريم) و (يوسف) بجوار المذود الذي وضعت فيه العذراء مولودها العظيم ... الخ .

مثل هذه الطقوس ظلت طقوساً كما هي للآن في الكنيسة الشرقية بينما كانت النواة الاولى لفن المسرح في الكنيسة الغربية بعد ان تناولتها من

٣

الناحية التصويرية عدة تطورات بدأت بحوار بدائي Antiphon الى ان اتجهت اتجاهاً فنياً ملحوظاً اقتضى مثلا ان يدخل القسيس فرانسيس في Greccio عام ١٢٢٣ في المنظر الأخير الذي اسلفنا ذكره ثوراً حقيقياً وجحشاً حقيقياً إمعاناً في مشاكلة الموضوع للواقع ، الى ان انتهى الأمر بظهور الفن المسرحي بمظهره الخاص به.

لا نزال — إلى هنا — داخل اللغز ، وسنظل داخله حتى نجد تفسير السبب أو أسباب اختلاف الشرقيين عن الغربيين في هذا التطوير الفني .

اننا نحل المشكلة كلها اذا كان في الامكان ان نحطم مسارحنا و نمزق مسرحياتنا وننقل المسرح الغربي الى بيئتنا كما هو ، ولكننا عندئذ لن نجد جمهوراً لأن المسرحيات لا تعالج مشكلاته من جهة ، ولأنه لن يدخل المسرح .. لن يقبل على رؤية شيء لا يدفعه اليه الشغف به من جهة أخرى ، ومعلوم — وهذا حق — أن جمهور المسرح هو المسرح ذاته .

اذن فلنجرب شيئاً آخر .. نستطيع أن نستقرئ تاريخ المسرح — اي المسرح الغربي — لنرى أسباب ازدهاره في فترات معينة ، وانحطاطه في فترات معينة. فربما نقف من هذه الأسباب على مقومات وجوده . في اعتقادي أن هذه الطريقة هي أجدى طرق البحث ، وان كنا سنواجه الغازاً أخرى ... سنرى أن الدراما الإغريقية التي بلغت الذروة في القرن الخامس قبل الميلاد انحطت مباشرة بعد هذا القرن في نفس البيئة ... وسنرى أن الرومان الذين استوحوا تراث الإغريق ، قد تدهور في أيديهم .. وسنرى أن الدين هو الذي خلق الأدب المسرحي عند الإغريق ، وأن الدين هو الذي قتل الأدب المسرحي في العصور المظلمة ... سنرى متناقضات عجيبة ، ولكننا بمحاولة تفسير هذه المتناقضات نقترب من الحل .

فإننا سنجد الفرد الإغريقي احتفظ بشخصيته واستقل بتفكيره ككائن اجتماعي ، وفي تعليل ذلك يقول لفنجستون إن آلهة الإغريق كانوا أشبه ما يكونون بالحاكم الدستوري الذي يؤكد رعاياه دائماً أنهم هم الذين رفعوه الى عرشه ، وهو لهذا مقيد بالعمل على تحقيق رغباتهم ومن بينها رغبتهم في أن يكونوا أحراراً .

وعلى نقيض ذلك ما حدث بعد هذا مباشرة من فوضى في العصر الهلينستي مما أدى الى تراخي المواطن الإغريقي واستسلامه الى الدعة عقب الحروب الطويلة بين أثينا واسبرطه ، وكان من جرائها انهيار الحضارة الإغريقية.

وعلى نقيض ذلك ايضاً لم يسمح التركيب الاجتماعي في عهود قياصرة فالرومان بحرية التفكير ، فانحصر التفكير الفلسفي في المحسوسات ، وفي فلسفة عملية تعد استمراراً للرواقية والأبيقورية ، أي الدوران حول السلوك في الحياة بالإقبال عليها او الإدبار عنها.

وعلى نقيض ذلك أيضاً هيمنت الكنيسة على عقول الناس في العصور المظلمة فاستسلموا لتعاليمها ، وسارت الفلسفة في ركابها لتتكفل بتأييد عقائدها ووجهات نظرها ...

لا يتسع المجال للاستطراد ، وانما نلاحظ شيئاً مشتركاً في نوعية التفكير المسرحي ، نلاحظ أن الأدب المسرحي — بكل اختصار — لا ينمو الا اذا شاع في الناس — اي المؤلفين والعاملين على خشبة المسرح والمتفرجين — شعور اجتماعي يحس الفرد فيه بأنه يحيا في عالم مأهول يؤثر فيه ويتأثر به . فهو يضعف حيثما ضعف الوعي والإدراك والنضوج العقلي الفردي والجماعي وحيثما ابتعد الفكر عن تفهم الحياة واستغرق في معتقدات صورتها الأوهام ، وحيثما ضاقت البيئة التي تسمح بظهور الاختيارات البشرية بكل حرية ...

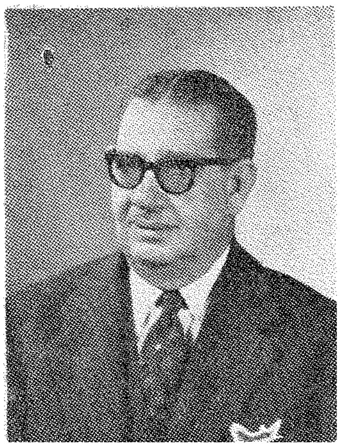
وبعكس ذلك يوجد المسرح ويقوى ويزدهر حيثما ينشأ الإحساس به ، هذا هو ما نسميه الإحساس الدرامي وهو إحساس لا ينشأ الا نتيجة الوعي بما يسيطر على الحياة من قوى جبارة مبهمة أو غير مبهمة ، ظاهرة أو غير ظاهرة ، ومن هذا الوعي يتولد صراع الأنسان ضد هذه القوى ليحقق ذاته.

وإذن فوجود الاحساس الدرامي رهن بوجود الصراع وجوداً غير ملفق ولا متكلف ، وبوجود البيئة التي تسمح به وتثيره وتخلقه ، وبوجود المسرح الذي يربطه بالكون — أي بمشكلاته في الحياة — من فرط التعمق ومحاولة استخلاص الجوهر . ومن هنا يقول شو : إن لم يوجد الصراع فلا وجود للدراما .. ويقول برونتيير : المسرح إظهار رغبة أو ارادة كادحة نحو هدف واعية بالوسائل التي تستخدم للوصول الى ذلك الهدف .. ويقول وليم أرتشر : الدراما هي إظهار ارادة انسان يصارع القوى التي تحده وتقلل من شأنه ، انسان — وليكن أحدنا — يلقى به حياً على خشبة المسرح ، وهناك يناضل ضد القضاء وضد القوانين المجحفة ، وضد المجتمع الرتيب ، وضد نفسه ان لزم الأمر ، وضد مطامع وشهوات ومعتقدات وحماقات البيئة التي يعيش فيها .

والنتيجة — ولو أننا وصلنا متسرعين — ان الصراع المسرحي في بيئة ما هو تعبير فني عن الصراع في الحياة في تلك البيئة . وهنا نوشك ان نقترب من حل اللغز حين ندرك أن وجود أو عدم وجود المسرح العربي — فضلا عن إنهاضه — متوقف على معرفة مدى سماح البيئة العربية بوجود الصراع الذي يخلق مسرحاً قبل كل شيء... فما رأي الخبراء ؟!

جواب الدكتور فؤاد رشيد (مصر)

المسرح العربي حديث على امتنا العربية، وتاريخه لا يعود لأكثر من قرن خلا؛ وواقعه انه مع ذلك ازدهر في وقت من الاوقات ثم تعثر بعد ذلك، ولا يمكن اطلاقاً ان نصف عصر ازدهاره بانه استمرار لنهضة سابقة او تطور لها ولكن مما لا شك فيه ان المسرح ازدهر وكان له جمهور ثم اصابه ذلك التعثر الذي نحاول جاهدين ان نقيله منه .



وعلاج مشكلة المسرح يجب أن يراعى فيها عدة نواحٍ لا ناحية واحدة .

١ – انشاء المسارح :

لا جدل في أنه لا يمكن ان يكون هنالك تمثيل بدون مسارح معدة اعداداً كاملا بل وحديثاً ، والمسرح الحديث يجب أن يتسع لأكبر عدد من النظارة حتى يمكن ان يغطى ايراده شيئاً من مصروفاته – والمسارح الحديثة اليوم لاتقل عدد المقاعد فيها عن ألف مقعد ويمكن ان يتسع لثلاثة آلاف . والمسرح يجب ان يعد باجهزة تكييف الهواء وان تراعى في بنائه كافة الاصول الفنية بحيث يستطيع المتفرج مشاهدة المسرح كاملا وسماع الاصوات واضحة من اي مكان – كما يجب تزويد المسرح بكافة انواع الاضاءة الحديثة – فاذا تم ذلك فالواجب موالاته بالصيانة المستمرة وتزويده بكافة ما يلزم من مناظر وملابس وما الى ذلك .

كما ان المسارح المكشوفة في الهواء الطلق تصلح جداً في ليالي الصيف والقيظ وهذه المسارح اقل كلفة من السابقة .

ومع ارتفاع اسعار الاراضي في الوقت الحاضر وتكاليف البناء فلا يغرب عن الذهن ان انشاء دار للتمثيل عملية غير مربحة اطلاقاً، وعلى هذا فأول واجب للحكومات والمجالس البلدية ان تقوم بنفسها بانشاء دور التمثيل وصيانتها بل تقدمها للفرق اما مجاناً او بأجر اسمي زهيد .

٢ – الجمهور .

يجب أن يعنى عناية تامة بتكوين جمهور للمسرح وذلك يكون عن طريق العمل المتقن اولا ثم جعل اسعار التذاكر في متناول الجميع وتخفيف الضرائب المفروضة على التذاكر الى أقل حد ممكن ثم تخصيص حفلات او امكنة لفئات الشعب المختلفة من موظفين وعمال وطلبة وسيدات وما الى ذلك .

٣ – الرواية .

لا جدل في أن الرواية المؤلفة يجب أن تكون قوام المسرح في اي دولة وعلى هذا فيجب تشجيع المؤلف بكافة الوسائل واجزال العطاء له – ولكن الى جانب الرواية المؤلفة لا يجب أن نقلل من شأن تعريب الروايات العالمية الكبرى. وقد اثبتت التجارب ان للرواية المصرية جمهورها ويجب ان يسير التأليف مع التعريب جنباً لجنب .

٤ – الفرق .

يجب أن يكون مفهوماً أن التمثيل وان كان ثقافة وتربية، الا أنه مع ذلك ثقافة اختيارية يراعى فيها ذوق الجمهور وميوله ، وعلى هذا فجميع انواع التمثيل مرغوبة والفرق التي تقدم الروايات الفكاهية لا تقل شأناً في رسالتها عن الفرق التي تقدم الرواية النموذجية. كذلك الفرق التي تقدم الروايات الغنائية سواء كانت اوبرا او أوبريت – بل والفرق التي تقدم الروايات الاستعراضية، كل هذه الفرق يجب تشجيعها ويجب العمل على ايجادها واستمرارها .

٥ – الممثل .

يجب العمل على ايجاد الممثل والممثلة وتشجيع كل من له موهبة ولا يكون التمثيل وقفاً على خريجي المعاهد، بل يترك الباب مفتوحاً للجميع – والجمهور وحده الحكم على الممثل . كما يجب العمل على تشجيع الوجوه الجديدة باستمرار . فالجمهور دائماً تواق الى مشاهدة الجديد .

ولا بأس من اعداد برامج ثقافية خاصة لغير المعاهد التمثيلية .

ولا يفوتنا أن ننوه بضرورة رفع مرتبات الممثلين الى الدرجة التي تغريهم على العمل بالمسرح والتفرغ اليه فيستطيع الممثل ان يعيش من مرتبه دون حاجة الى عمل آخر سواء كان فنياً او غير فني.

٦ – النقد .. والصحافة .. والدعاية ..

النقد والصحافة من أهم عوامل انتعاش المسرح ويجب ان نشجع النقد ولا نضيق صدراً به، وقد اثبتت التجارب في مصر أنه كلما اشتدت حركة النقد كلما اشتد الاقبال ونما الوعي التمثيلي .

كما يجب أن ينفق على الدعاية عن سعة .

٧ – الرقابة ...

وهذا موضوع بالغ في الدقة، فلا جدل أن الرقابة الحكومية على الروايات محتوم، ولكن الرجاء ان تكون هذه الرقابة في أضيق حدودها حتى تتوفر حرية الفكر وحرية الكتابة توفراً تاماً، ومالم يكن هناك ما يمس الامن العام فيجب عدم تدخل الرقابة .

٨ – الاعانة الحكومية ..

واضح مما تقدم ومن وقائع الحال أن التمثيل عملية غير مربحة على الاطلاق، فاذا لم تمد الحكومة يد المساعدة للتمثيل فلن تقوم له قائمة. على أن التدخل الحكومي دائماً سلاح ماضٍ ذو حدين، فهو الى جانب تشجيع التمثيل قد يكون سلاحاً فعالا اذا تعدى ذلك الى ادارة الفرق والى تشجيع نوع واحد من التمثيل هو الثقافي، والتمثيل كما ذكرنا فن حر يجب العمل على تشجيعه دون الحد من نشاطه .

جواب الاستاذ مطاع صفدي (سوريا)

اذا كان الفن يعني ، بصورة عامة ، الكشف ، فإن الكشف يتحقق على شكله الأمثل في المسرح ، هذا الذي يجعل الكشف عرضاً مشخصاً ضمن المكان تنقل اليه الحياة ضمن اوضاعها النموذجية الموحية . والكشف في الواقع ينبيء عن ان ثمة ما هو خبيء ذاته ، عما هو موجود ، ولكنه ليس بمعروض بعد . وهذا الموجود ، يكون عادة مستقطباً في الحادثة الانسانية ، عندما تتواتر بين أشخاص متقابلين ، خلال أوضاع معينة ، تتراوح بين الأزمة وبين مجرد التقابل السطحي ، بين التشابك المهاجم وبين التلامس العابر . كل ذلك في حوار متأزم ليس فقط ضمن اللفظ ، ولكن ضمن الموقف الكلي للشخصية المسرحية . وإنه الحوار يضرب فردية بفردية ، ليبرز معنى الواحدة ضد الأخرى . بيد أنه يرمز خلال نشاطه المتراوح الى درجة الذروة ، لهذا اليأس الذاتي من كل محاورة تسعى لأن تحيط بذاتيتها ، لتعبر عنها في جوهرها الأعمق . ان الشخصية المسرحية في حوار لأنها في صمت مطلق . انها تلفظ وتشير وتنفعل وتهاجم وتتراجع .. فهل بلغت وضوحها الكامل ؟



وهكذا يكون المسرح مجالا لعرض مضاعف . فأشخاص الحادثة معروضون تلقاء مواقف بعضهم من بعض أولا . ومعروضون ثانياً أمام النظارة في موقف وحيد الطرف . أحدهما مشير الى شخصيته ، فاضح لمعناه ، والآخر مجهول الى درجة العماء . فالنظارة الغارقة في ظلمة السديم تمارس نوعاً من التفرج السلبي . وأشخاصها ينفعلون بما ينظرون . ولكنهم غير قادرين على التدخل فيما يرون . ان الحادثة تخصهم كقدر من أعلى . فهم متشبثون بلحظة المراقبة . انهم انتظار ، ليس لهم ، ولكن لغيرهم ، أشخاص الرواية . إنهم أشخاصهم .. أجل ! بيد أنهم يتحركون ويحيون ويتأزمون ، بالنيابة عن الآخرين . فعذابهم لممثل عذاب مشحون بشعور النجاة . ومغامرتهم أسطورية يغلفها احساس الأمان الفقير في اللحظات الحاسمة . بيد أن المسرح نفسه هو بالنيابة عن أصالة أولية أخرى . إنه الاعطاء . يعطي النموذج المنبثق عن شتات حوادث واقعية ، تصطفى حسب منحى يؤدي الى دلالة وجودية من خلال الايحاء الفني . فمن طبيعة النموذج أنه غير موجود الا من خلال التمثل الابداعي عند المؤلف . ولكنه موجود كذلك من حيث أن له علاقة بكل موجود من زمرته . فالمسرحية ليست هي اذن مجرد سلسلة من احلام اليقظة . اذ الحلم هو غير النموذج . ان النموذج دعوة للوجود حسب مثال . وهو متوسط بين مرحلتين خالقتين : مرحلة اصطفى الفنان خلالها القاسم المشترك حسب تصور سابق عنه ، مرتب له وموجه . ومرحلة لم توجد بعد ، ولكنها هي الانطلاق الامكاني لخيال المتفرج الخاص ضمن طابع شخصيته . وهو انطلاق يكتسبه من استيحاء معنى الرواية ، بالقدر الذي يعمل على ايضاح حياته فيما لو كان هو جزءاً من هذا العرض المسرحي .

ولهذا ما كان الفن المسرحي شيئاً خارجاً عن الحياة ، كما يفهمها فنان ينغمر فيها ويخلقها ويغيرها : انه أسلوب في ارادة الحياة لنفسها دون القضاء على عفويتها ، وهي تتخطى نفسها نحو نموذجها ، نحو معناها المأساوي ، الذي يشع من بساطة الحادثة الانسانية وعقدتها معاً .

فالمسرحية بذلك ، يشيع في جوها دائماً توتر قيمي ، يجعل كل هنيهة في المقابلة المسرحية توحي بمقياسها ، ليس الفني فحسب ، بل الوجودي . فلابد أن تظهر الشخصية في المسرحية من خلال المقابلة بين الأبطال . وفي هذه المقابلة مجال لأنواع من التعبير الفعال المتبادل ، ليس اللفظ الا واحداً منها . إن اللفظة مهتزة في لهجة ، مشخصة في ايماءة ، من الجسد الحي وظلاله في المكان الفني ، المعد سابقاً ، مفعمة بالوجوه والملامح العنيفة ، والاطار الكلي الانفعالي الذي يتحقق ضمنه الفعل المسرحي ، هذه اللفظة لا تبقى وسيلة حوارية ، ولا مجرد صورة موقفية ، بل اشارة كليه . وعلى الفردية في النظاره ان تعطيها كامل ملامحها ، وان تدعها لجميع احتمالاتها الرمزية ، وهنا يرتبط المرئي بالرائي ، الممثل بالناظر ، وذلك لأن بلورة الدلالة هي من عمل الاثنين معاً . فالمؤلف ليس هو كل المسرحية . ولا المسرح هو عالم المسرحية فقط . ان الدلالة تتوتر بفعل الفن في المسرحية ، من المؤلف الى الممثل الى المتفرج ، وذلك تحت اشعاع النموذج الوجودي ، الذي تثيره عادة كل مسرحية مسؤولة .

فما هو المسرح بالنسبة للعرب ؟

لنقل أن المسرح قدرة على الكشف . انه ارادة الحياة من داخل . وفضح القيمة الوجودية لمفاصل العمل والعلاقة الانسانية ، ودفع الانسان لأن يحكم على نفسه حسب المقياس النموذجي الذي ابرزه الفن . فهل في واقع الحادثة العربية ما يستحق ان يكشف وان يوحي ، وان يقيم انسانياً وبالتالي فنياً ؟.

ان الذي يوحي بهذا السؤال هو ان النظرة السريعة تدلنا على ان الواقع العربي ، تسيل فيه حوادثه بشكل لا انساني ، تخيم عليه الرتابة والتكرار والحركة المستنقعية المخثرة . فلا خصوصية في الحادثة ، ولا طرافة جذابة في عقدة متكررة ، ولا عمق ميتافيزيقياً في فعل مجموعي لا شخصية تسأل عنه ، ولا ازمة توتر العناصر . وبالتالي ليس هناك من مفصل حاسم يمكن ان يكون عقدة قصة او دلالة مسرحية .. اي فعلا حقيقياً .

فهل واقعنا هو حقاً بدون حركة ، وبدون فعل ، العنصرين الأساسيين لكل فن ، وللمسرحية خاصة ؟

إن الشخصية العربية التقليدية ، المعاصرة طبعاً ، فقيرة المعنى والتعبير ، مصنفة من خارج ، محدودة في ملامح معينة نسخية . وذلك لأنها كلها ذات أرومة مجموعية ، تخضع لصورة الفعل الواحد ، المقبول تقليدياً ، من الكل وليس من أحد . فالشخصية هذه ، مصبوبة بيد غير يدها ، من صلصال غير صلصالها . تمت للمجهول ، وليس لاسمها ، موجودة هكذا ، بأفقر بساطة . وليس لها أي سؤال عن ذاتها ، ولا عن امكانية لها او اتجاه .

كل هذا صحيح . وهو يؤلف في حد ذاته موضوعاً سابياً للمسرح العربي المنشود . انه في الواقع يؤلف عمقيته الطبيعية (Fond) ، إيقاعه العادي ، كما هو الحال بالنسبة للوجود العربي الراهن .

ولكن هذا الوصف السلبي يصور لنا ، في الواقع ، التكوين المادي ، الذي انتهت اليه الأمة العربية ، بعد هجنة قرون سوداء طويلة . وهذا التكوين هو عمقية الواقع الراهن . ويبقى الأمل كامناً في هذا الشكل الانساني الجديد ، الذي سيبرز على هذا التكوين المحنط الأثري . وذلك عندما تتحول هذه المرحلة من التاريخ العربي ، هذه الروحية السديمية للبعث العربي ، الى تشخص فردي ملموس ، واقعي الى درجة المادية .

فالعقدة الكبرى لواقعنا ، والتي ستكون المادة الأولية لكل مسرحية كاشفة هي هذا الصراع في الاطار الواحد ، بين عمقيته وتشكله .. العمقية المادية والتشكل الانساني .

يبقى أن نبحث عن تلك الشخصية — الاشارة ، التي تنكشف لديها مسؤولية هذا الراع . وقد يحسب البعض ان هذه الشخصية متوفرة لدى المثقف دون العامي ، ولدى الموظف دون الفلاح والعامل ، او عند هؤلاء فقط ، وليس عند الاغنياء . والأفضل الا يدخل فناننا المجال الابداعي وهو يحمل مثل هذه العقلية التصنيفية ، الفقيرة .

فالمنبغ الضوئي موجود في كل مكان ، ولكن الناظر لم يكتشف عينيه بعد ! ويكاد أحدنا يقول أننا نعيش المأساة ، ولم نبلغ بعد حدّ الوعي بها ، وبالتالي التعبير عنها ، اننا ثوار بدون ثورة . اننا ابطال لغيرنا وليس لأنفسنا . ان واقعنا مسرح عظيم حافل ، ولكن المؤلف (المؤطر) لهذا المسرح لم يخلق بعد . كما نقول اننا امة بدون زعيم مثلا . واذا وجد الزعيم تباكينا على وجود الأمة .

فهل المسألة تنتهي عند حد الاعتراف باننا شعب يملك النزعات لكل المثل الفنية ، ولكنه لا يملك هذه المثل الفنية ؟ وماذا يفيد مثل هذا القول ان نحن شرعنا حقاً في اقامة المسرح وتوظيف المؤلف والمخرج والممثلين ، ولكننا عبثاً بحثنا عن المسرحية الحقة .

فنحن اليوم بدون قصيدة كما اننا بدون موسيقى ، بدون لوحة ، وكذلك بدون مسرحية . وما ذلك الا لأن الحادث الحضاري الحاسم لم يتحقق بعد . واعني به تلك العملية الجذرية التي تنقل وجود الأمة من حيز السديم الى الأرض والحياة والتاريخ . وبالتالي تخرج انساننا من المجموعة العددية الخام ، من التسوية الى الانبثاق المسؤول . من عدم التحديد الى الاطار الزماني المكاني البارز .

فليست المشكلة لتحل بمجرد نية حكومة بانشاء مسرح . ان النظارة بحاجة لأن يكونوا ، ولأن تكون لهم حادثة وفعل حقيقي أولا ، ومن ثم فلا بأس بأن يخلد فن هذه الحادثة كجمال وتعبير .

والعرب اليوم في طريق هذه الحادثة العظيمة . ان انسانهم بدأ يرتبط بواقع يمتلكه هو ويغير منه ويفعل فيه . بدأ العربي الاسم ، يتحول الى عربي الحقيقة . وعندما يوجد مثل هذا الانسان سيوجد الفنان والمسرح والممثل والناظر .

جواب الاستاذ زكي طليمات (مصر)

هناك وسائل لتدعيم أسس المسرح العربي – ولا أقول للنهوض به ، لأن المسرح باللسان العربي لم يكن قائماً ومزدهراً في عصر سالف من العصور ، ثم قعد وذوى ، ونحاول اليوم ان ننهض به من جديد ليعاود سيرته الاولى – أقول هناك وسائل (لتدعيم) هذا المسرح العربي ، وهي ليست مجهولة لدى القائمين عليه .



ولعلي في مقدمة من نقل هذه الوسائل من دنيا النظر والتأمل الى دنيا الممارسة والعمل ...

فمن انشاء معهد للتمثيل يعمل على تخريج شباب يجمع الى خصب الموهبة ، ثقافة فنون المسرح وحرفيته ، ابتغاء تكوين الاداة الصالحة لفن الممثل ...

الى تأميم الفرق التمثيلية وانتزاعها من جبروت الرأسماليين وربطها بوزارة التربية والتعليم ، وجعلها مرفقاً من المرافق العامة التي تشرف الدولة على توجيهها ، وذلك ارادة أن يعمل المسرح طبقاً لخطة ولمنهج ، ومن غير أن يكون عرضة لان يسف في انتاجه من أجل المال .. ويتردى في السطحية والسخف .

هذا الى اقامة (المسرح المدرسي) الذي جعل من فن التمثيل رياضة يمارسها الطلاب في اوقات فراغهم ، من اجل تنمية الوعي الفني بين المتعلمين ، وايجاد جمهور يقبل على المسرح وتذوقه ...

الى انشاء (المسرح الشعبي) الذي يجوب القرى والنجوع ويجتذب جمهوراً للمسرح عن طريق الاعجاب بالمسرح ..

الى اقامة مباريات بين الكتاب المسرحيين لتنشيطهم على التأليف والاقتباس والترجمة ...

كل هذه وسائل أخذنا بها في مصر منذ عشرين عاماً خلت ، وأقرر أنها أفادت في تدعيم المسرح ، هذا الفن الدخيل على الحياة العربية ، الوافد عليها ضمن ما وفد من الفنون الاوروبية حينما تفتحت على مصاريعها نوافذ من الشرق العربي على أوروبا في منتصف القرن الماضي ..

لقد أفادت هذه الوسائل ، وكان لها الأثر المعروف في الارتقاء بمستوى الممثل ، والمسرحية وفن الأخراج ، ثم في تنمية الجمهور الذي يغشى دور التمثيل .

ولكن هذه الوسائل لم تعط النتاج المؤمل فيه ، لسببين :

أولهما ، أن الجمهور لم يألف المسرح الألفة الذهنية ، وذلك لحداثة عهد الجمهور بالمسرح ، ولانتشار الأمية الذهنية والعاطفية ، ثم أمية القراءة والكتابة

والسبب الآخر ، ان التفاعل بين الجمهور وبين ما يقدمه المسرح ليس قوياً وشديد الالتحام ، لان ما يقدمه المسرح لايخاطب الجمهور فيما يشغله وفيما يؤمله لغده .

واعمد الى الاسهاب ..

ان النجاح الأيجابي للمسرح لا يتم الا اذا قام تفاعل بين ما يقوله الممثل وبين ما يجب ان ينصت الجمهور الى سماعه .

وما يقوله الممثلون انما هو حوار المسرحية ...

والمسرحية بموضوعها وحوارها من عمل الكاتب ...

فالمسئول الاول ، والحالة هذه ، هو الكاتب ...

والأكثرية الغالبة ممن يحذقون الكتابة للمسرح في الشرق العربي ، ما برحوا يعيشون في أبراج عاجية ... واذا نزلوا الى معترك الحياة الواقعية بما يفور فيها من تيارات اجتماعية ، فانهم لا ينفعلون بها انفعالا عميقاً لحداثة عهدهم بالمعترك ، واذا انفعلوا بها فانهم يترددون في التعبير عنها ، خشية أن يتهموا بانحراف عن العرف الاجتماعي السائد ، او بالتردي في السوقية أو بمسايرة التيارات السياسية التي تصطخب بين المعسكرين الشرقي والغربي ... —

وأما الذين لا يحذقون الكتابة للمسرح ، فان نتاجهم لا يؤثر في الجمهور لانه لا يخرج الا ليموت في افواه الممثلين .

والادب الغربي ، في اكثر نتاجه ، ما برح يعنى بالمعنويات اكثر من الماديات ، والجمهور من طلاب الخبز واللباس والمأوى ، تشغله مطالب العيش ..

وفي هذه الفترة من الزمن ، الذي يقف فيها الشرق العربي حائراً بين معسكرين قويين محاولا ان يجعل أرضنا تتبلور تحت أقدامه ، كل شيء يجري مضطرباً يعوزه الاستقرار في التفكير وفي المنهج .. والمسرح من هذا الشيء كله .

وفي مصر خاصة ، حيث للمسرح دور ومؤسسات فنية ، لم ينقشع بعد غبار الهدم الذي اثارته ثورة ١٩٥٢ بعد أن تقوضت أوضاع وقيم اجتماعية عدة ... ولم تتيسر بعد الرؤية الواضحة ، حتى يمسك الكتاب بأطراف الخيوط التي تسير بهم الى معالجة المواضيع التي تخاطب الجمهور فيما يراه ويسمعه ...

وتدارك هذه الحال ، فيما له اتصال بتدعيم المسرح العربي وازدهاره ، رهين ولا شك بالاستقرار المرتقب ، وباتجاه المسرحية اتجاهاً شعبياً فيه التزام أو بعض التزام ، ثم بالتقدم الزمني الذي سيعمل على محو الأمية ، وعلى الارتقاء بالمستوى التعليمي العام ، الذي سيكون من آثاره ولاشك ، ان الجمهور العربي سيغير من نظرته الى دور التمثيل ، فيرى فيما نقدمه غذاء ذهنياً وعاطفياً لا غنى له عنه ، كما لا غنى له عن غذاء المعدة والعضلات

جواب الأستاذ فريد مدور (لبنان)

لن احاول في كلمتي هذه اثبات اهمية المسرح في زمن طغيان السينما عليه فذلك موضوع آخر يفترض السؤال حقيقته ولا يتطلب اثباته، ولذا اعالج السؤال رأساً دون ما مداورة. وفي رأيي ، يتوقف نهوض المسرح العربي المعاصر على امرين لا ثالث لهما :

١ . الوسائل المادية

٢ . الوسائل المعنوية

وأعني بالوسائل المادية المسرح والادارات المختصة به والمال اللازم للبدء بمشاريعه على ان يصبح فيما بعد قادراً على كفاية نفسه بنفسه وبدخله . وقد يقال ان تقديم الوسائل المادية على اختها المعنوية انما هو بمثابة وضع العربة لتجر الحصان او تقديم الاهم على الهام. وانا ربما اوافق على هذا ، انما لا استطيع تغيير هذا التقديم لأن كل مشروع مهما سما ومهما نبلت مقاصده وعلت اهدافه لا يستطيع السير خطوة واحدة بدون العنصر المادي — الطاقة المحركة .

إلا ان هذه الوسائل المادية مهما توفرت ومهما كثرت ان هي الا بمثابة الجنة بلا ناس والبيت بلا سكان إن لم تملأها وتحي كيانها الوسائل المعنوية . ومهما يصرف من المال — على بناء المسرح واسداء المساعدات لا يمكن السير به خطوة واحدة الى الأمام ان لم تكن الرواية المسرحية الطيبة وان لم يوجد المؤلف والممثل والمخرج . وهؤلاء يولدون ويتثقفون ويشجعون ويكافأون ولا يصنعون !

فهل لنا ان نزاوج بين هذين العاملين — المادي والمعنوي — لننهض نهضة حقيقية بالمسرح العربي الحاضر ؟ ومن يضع لنا هذا المخطط ويعمل على تنفيذه ؟ انت وانا وهو وكل مواطن واع ، فهلا عملنا ؟

جواب الاستاذ خليل هنداوي (لبنان)

طبعاً ، هذا السؤال يشمل كل مسرح في البلاد العربية ، ولكنه يتناول ، بصورة خاصة المسرح المصري باعتباره مسرحاً قائماً منذ عهد قديم . وهذا المسرح ، برغم وجوده ، وبرغم امداد الحكومة له بالاعانات المالية الفائضة ، وبرغم ما يتهيأ له من مواطن صالحة ، وافراد صالحين، نجده يعاني أزمة خانقة فمرة يتنفس ، ومرة يحتضر ، ومرة يحيا .

ولاشك أن هناك عوامل تطورية قاهرة أوقفت نهوضه ... فالراديو ، والتلفزيون ، والسينما قلبت الأوضاع ، وقللت من رواد المسرح الحي . في البلاد التي تعتز بمسارحها الحية .

أضف الى هذه العوامل عوامل خاصة عندنا ساعدت على اضعاف المسرح ، وجعلت حياته أسطورة خرافية . فبساطة المتفرج عندنا ، وعدم تذوقه للمواقف الحوارية العالية ، وعدم تأليف مسرحيات قوية تأليفاً واقعياً صحيحاً ، والاعتماد على تشويه تراجم ولوحات غريبة تلائم أمة دون أمة ، وتوائم تقاليد دون تقاليد ، وضعف التأليف المسرحي ، وضعف الروح التمثيلي ، والبعد عن المشاكل الواقعية ، والتكلف في خلق الأجواء الكاذبة ، ونفور المرأة الموهوبة من هذا الفن ، وعدم أصالة التدنيل في ارواحنا ، واعراض المؤلفين ذوي الأصالة الفنية المبدعة عن تغذية المسرح الواقعي ، واكتفاء من اوتوا هذه الموهبة منهم بالتعبير عن الأفكار المجردة بالحوار المجرد — كل هذا وغيره من جزئيات المشاكل جعل المسرح العربي مقعداً كسيحاً لا رجاء في أن يكون خلقاً سوياً .

أما العلاج ، فالمسرح العربي لا وان يكون من شأن أفراد مهما اوتوا من قوة ، وانما هو الآن من شئون المنظمة الثقافية في الحكومات العربية .

أ — يستحسن أن تقيم الحكومات والبلديات في العواصم والحواضر الكبرى مسارح يستخدمها اصحاب المهنة والغواة في التمثيل بدون أجر ، أو بأجر رمزي .

ب — تشجع هذه الحكومات حركة التأليف المسرحي بمكافآت تخصص لأحسن التمثيليات الموضوعية ، والمعربة ، مما يلائم روح بيئتنا ، وتطورها وقوميتنا .

ج — ترسل الحكومات بعثات فنية تدرس هذا الفن في عواصمه أسوة ببعثات العلوم والآداب .

د — لا يكون المسرح مسرحاً كلاسيكياً فقط ، وانما تعرض فيه تمثيليات متنوعة حديثة، حتى الاستعراضية منها ، طمعاً باجتذاب الجماهير اليها . ومنها التمثيليات الشعبية التي تفلسف أدب الشعب وتسمو به الى ذروة تهذب من ذوقه وروحه وشعوره .

هـ — يبدأ فوراً اجتماع تمهيدي يشترك فيه صفوة من الممثلين المجربين والفنيين والمؤلفين ، مهمتها دراسة الوسائل الناجحة للنهوض بالمسرح . لأن لهم آراءهم الخاصة التي لا يستطيع تقديرها رجل مثلي بعيد عن المسرح الواقعي .

و — وهكذا نجد أن العلة تتلخص في بناء المسرح ، والتآليف للمسرح ، وتكوين الشخصيات الصالحة للمسرح . ومتى تم تذليل هذه الأسباب يبدأ كيان المسرح .

نشيد يتعاظم

حوارية بقلم رئيف خوري



المنظر : كوخ قد شابت أخشابه وتشققت ، يلاصق صفاً من اكواخٍ تماثله في حيّ بائس من أحياء العمال ، في إحدى العواصم العربية .

وشمس ربيعية مشرقة تغمر الكوخ ، وتتدفق اليه من نافذة ، عُلق بمسمار فيها قفصٌ أُقفل على حسّون ؛ ولكنَّ الحسّون يغرّد مجتهداً بحنجرة فضّية صافية ، ويلمع ريشه في بهاء الضوء .

ويقبل حسون آخر طليق في الفضاء فيجثم على حافة سطح الكوخ فوق قفص الحسّون الحبيس .

الحسون الطليق : ماذا ؟ أتكون أنت هنا ؟ لقد قلت في نفسي : إنني أعرف هذا الصوت . ثم صدق ظني ، فما الذي أوقعك في هذا الحبس ، وعلّقك في هذا الحي الموحش ، بين هذه الأكواخ البالية ؟ مسكين أنت يا أخي ، مسكين ! أين أنت من حب السنبل ، والثمار الحلوة ، وديدان الأرض ، تنقرها ؟ أين أنت من السفوح الخضراء ، والنسيم المرسل العطر ، والزهور تموج بالوانها ، والسواقي تثرثر بالحانها ؟

الحسون الحبيس (يقطع تغريده وينظر الى رفيقه على حافة السطح) : حقاً ، يا أخي ، ان السجن لعسير ، والحياة في الأسر تغم وتحزن . على أني لا أُعدم نور الشمس كما ترى ولا يعوزني غذاء ولا ماء يقدّمان لي في مواقيت لا تخلف . ثم اني ، في هذا القفص ، لا أخشى الهررة ولا الجوارح المفترسة .

الحسون الطليق : على أن هذا كله أتفه من ان يغني عن الحرية ! وأي شيء يغني عن الحرية ؟

الحسون الحبيس : صدقت . لكن في الحياة حرية أخرى غير حريتي وحدي . لو وقفتَ على هذه النافذة فنظرتَ في داخل هذا الكوخ ، لرأيت فتى مشدوداً الى سرير قد حطمت ساقه ! ولو طرت الى نافذة الكوخ الآخر ، لرأيت فتاة قد كسرت في ظهرها فقرة ، فهي ملقاة لا تستطيع حراكاً . ثم لو انتقلت الى الكوخ الثالث لرأيت امرأة لابسة السواد تتأمل ، خلال غشاء من الدموع صورة رجل مات ، قُتل . وكل هذا في سبيل الحرية ! أتاهم دخلاء ، مستعمرون ، أطلقوا عليهم الرصاص ، لأنهم طلبوا حرية ، ارادوا وطناً يأكلون فيه لقمة الخبز ، ولا يضغطهم ، ولا يُغصّهم ، نير ولا كابوس .

الحسون الطليق : لا أرى كيف يبهجك ذلك ؟ وكيف يعوّضك من حريتك .

الحسون الحبيس : ألا ترى أنني أشرح صدور هؤلاء بنشيدي ؟ أفتح قلوبهم للحبور والغبطة ، أذكّرهم بالحياة وبالسعادة وبالنصر ! فلا تقل بعد اليوم اني مسكين .

الحسون الطليق : حقاً يا أخي ، لست في حاجة الى الشفقة ما دمت قد عرفت حرية أسمى ، فقيدت نفسك في سبيل حرية غيرك ، وسعدت بتلك السعادة العظمى . فأذن لي ان ارافقك في النشيد .

(وهنا ارتفع في داخل الكوخ ، صوت الفتى المحطّم الساق ينادي اخته :)

— أمينه ! أمينه ! انظري ما بال الحسون قد سكت عن التغريد ؟ لا اريده ان يسكت . ان نشيده في سمعي نشيد الحياة والأمل والنصر .

(ولكن ما لبث ان انطلق بالتغريد هذه المرة حسونان لا حسون واحد ، فقال الفتى :)

— ها ! ان نشيد الحياة والنصر يتعاظم !

رئيف خوري

القتل والندم

مسرحية في ثلاثة فصول * بقلم مصطفى الحلاج

أعلنت « الآداب » في الاشهر الماضية عن إقامة مسابقة للمسرحية دعت الى الاشتراك فيها جميع الادباء العرب، على ان يعالج الموضوع « قضية قومية او اجتماعية تتناول ناحية او اكثر من حياة الامة العربية » .

وقد تلقت المجلة عدداً قليلا من المسرحيات لا يتجاوز العشرين ، وهي بالاجمال مسرحيات ضعيفة في الموضوع وفي التكنيك المسرحي ، باستثناء مسرحيتين جديرتين بالتشجيع ، لما فيهما من وعود ؛ وهما « القتل والندم » للاستاذ مصطفى الحلاج، و «المقاتلون» لـ «جبان» – من بغداد – الذي لا نزال ننتظر ان يكشف اسمه الحقيقي ، لأن هذا اسمه المستعار . وقد رأت « الآداب » ان تمنح كلاً من المسرحيتين ، على سبيل التشجيع ، جائزة قدرها مئة ليرة لبنانية او ما يعادلها .

وننشر على هذه الصفحات المسرحية الاولى « القتل والندم » . اما الثانية « المقاتلون » فننشرها في مكان آخر – وقد وضع الرسوم لهاتين المسرحيتين الفنان اللبناني السيد نيازي جلول .

الاشخاص

فرحات : قائد الثورة
حسيبة : ابنة الزعيم
عقبة
وليد
بسام
فاضل
(من قيادة الثورة)
حسّان : زعيم سياسي
حرس ، ضباط ، جنود

الفصل الأول

المشهد الاول

(قرية جبلية في تونس . كوخ طيني على حافة مزرعة زيتون ، نافذة الكوخ تطل على جانب من المزرعة ، فرحات يقف منتصباً خلف النافذة الخشبية الضيقة . وبضعة رجال منتثرون – قعوداً – في الزوايا وبنادقهم ملقاة على الارض المفروشة ببساط قشي .

بعض المتاع الريفي ملقى في اهمال الى اليسار ، وفي الوسط طاولة واطئة . يذيع راديو – من فوقها – اخباراً بالفرنسية ، الوقت عصراً ، واشعة الشمس تنسحب مع استمرار المشهد عند عتبة الكوخ ، حتى تنطفىء تماماً الا من وهج الغروب في الخارج .

يلف احد الرجال سيجارة ويلكز رفيقه ثم يشعلها في صمت ، ومن الزاوية يرمق عقبة بنظرات مختلسة فرحات الذي يعقد ذراعيه عند صدره ويميل برأسه كمن يريد ان يبعد خاطراً عنه – كلما توقف المذيع عند مقطع من الحديث .

يتململ عقبة فجأة ويقفز الى الراديو فيلوي الزر محنقاً)

عقبة : حسناً ! عليه اللعنة !

فرحات : (دون ان يتحرك في وقفته) لماذا لاتدعه يا عقبة ؟

عقبة : أدعه ؟ .. وماذا فيه من جديد ، سوى اننا ما نزال نغرق في هذا الوحل القذر ؟ ان شعوري، وانا اسمع اليه ، شعور الرجل وهو يلصق ضفدعة بأصابعه (يبصق) .. عليه اللعنة ، ان الخيانة معدية عدوى الوباء !

فرحات : كذلك هي الشجاعة !

وليد : (الى عقبة) اليس الأمر هو ...

عقبة : هو .. نعم .. ولكن انت وانا وهؤلاء لم نعد نطيق ذلك .. هيه .. انهم يتحدثون عن الصداقة التقليدية .. هذا التقليد الدنيء ، ويجوّز لهم عبثهم ان يقعدوا معاً ، وراء منضدة نظيفة ويبسطوا امامهم اوراقاً فيسودونها ، ماذا يفيدهم ذلك ؟ اسامع انت يا فرحات ؟ . ماذا يفيدهم ذلك ؟.

فرحات : اني سامع .

عقبة : : الست محنقاً ؟

فرحات : انا ؟.. (يستدير اليه) كلا .. فقد تخرج هذه الحلقات الدائرة هناك شيئاً نافعاً .

عقبة : ايها الرب .. ومتى كانت الخيانة تفعل هذا ؟. ان الفرنسيين لن

يعطوا شيئاً ابداً ، وكل ما لديهم هو ملكنا .. ولكننا ما نزال نندفع – في تراجع – شبراً فشبراً حتى تحتجزنا هذه الجبال المعلقة تحت السحب – والمسألة مسألة وقت – انهم يؤجلون النهاية امداً آخر . (يلوح بذراعه) انظر .. ان شعبنا ينسحب مكرهاً ، ويلقي في ايديهم ارضه ومزارعه واشجاره .. ثم الى اين .. وهذه الجبال هي هي .. ركام من الحجر ننبش في مدرجاتهـــا حفراً تحمل اسواق زيتون هزيلة ، ولكن الصخر يظل صخراً ... وفيما بعد لن نجد غير سنديانه نتفيأها ونشم ريح هذا الوطن ... (يغلي حماساً) هم .. هم لا يدركون كيف تفر الحياة من بين ايدينا .. ولكن الفلاح شيء آخر ، انه يعرف مصيره المعلق لدى شجرته .. ويسرقها الفرنسيون مع ذلك ... انكم صامتون لان تعلقكم بالحرية جاف .. بارد .. مثل مفاهيمكم ... انكم ...

فرحات : (هادئاً) يا عقبة .. انتظر .. انهم لم يفرطوا عبثاً .. وعندما يدفع احدنا ، فان ذلك يكون عن كره ، وليس من حقك ان تسمي هذا خيانة.

عقبـــة : نعم .. ولكننا نختط درباً مختلفاً ، ويجب ان تنتهي الهدنة ..

بسام : (وهو متمدد على الأرض) هذه البنادق (كأنما يتسار مع نفسه) هذه البنادق صامتة ، حزينة ، ولقد افجعها ان ازن حديدها بعرق اجدادي .. وتصدأ من ثم في خرسها البارد. ايها الرئيس: لقد اخذوا مزرعتي واجهضت زوجتي على الدرب ثم ماتت .. ان ارضي تدعوني، وتحن الي ، تدعوني فتهز روحي كما تهز أنسام العصر هذه الاغصان في الخارج ، (يتململ في موضعه) اني ميت بدونها ، وكل مساء يسقط هناك حيث كنت اقعد على السور وادخن لفافتي يكون لا معنى له بدوني ، واذ كنت امشي منجذباً بمرأى الدخان المتصاعد من مدخنة البيت ، كانت العشية تهمس في اذني .. اني ارى الى المزرعة من فوق هذا المنحدر .. ويسقط شيء ما من قلبي (يمسح بندقيته في رفق) .. اعدّ هذه الايام .. ولكني اجرها الآن . وهذه (يضرب البندقية) تضع نهاية لكل الالم ..

فرحات : (متأثراً) ولكننا نحن هنا يا اخي بسبب من حنين الارض الينا ، ونزوعنا الى العودة .

بسام : سوف نعود ، اواه ، ان الحرقة تأكل صدري ، وعندما انظر الى السماء من خلال زيتونة ، ويكون العصر هادئاً ، عميقاً يقطعه نداء طير ضال ، احس كأن قلبي يسيل كله حناناً ولهفة: ولكني لست آسفاً الا بسبب قعودي هنا – معطلا – اقلب بين يدي هذه البندقية الخرساء .. (يمسح وجهه بجمع كفه) ، وهي لا تحرك في الا شجناً دامياً موجعاً . (فترة) ايهـــا الأخ ! توشك عواطفنا ان تأكلنا اذا هي لم تتجدد ، وليس يصنع الحزن الاضعفاً.

عقبـــة : (مؤكداً) بل يذبل فيه الرجل شأن نبتة وليدة في شمس تموز . ! (الى فرحات) أنت ترى يا فرحات ..

فرحات : نعم .. اني ارى ..

عقبـــة : .. يا الهي .. وما ظنك في هذا البرود المميت ؟

فرحات : لست الا جندياً في المنظمة ..

عقبـــة : (منفعلا) حسناً .. هل انت من صفهم ؟

فرحات : ماذا ؟ هل نحن نقبل القسمة ؟

عقبـــة : ارجوك يا اخي ، أعرني سمعك ! لقد رأيناك تصغي الى هذه الآلة (يشير الى المذياع) ثم تفر مهموماً وتقعد تحت الشجرة ، وتقرض نبتة تحت اسنانك .. وماذا يضيرك ان تفعل شيئاً بدل هذا الهم .. انا لست سوى فلاح ، ولكنك تفهمني بصدق ، ومن اجل زمالتنا في منازلة الموت ، يجدر بك ان تنزع من رأسك مراسه العنيد .. هل تريد ان اذكرك ..

رحات : نعم .. لقد حملتني وانا انزف ..

عقبـــة : .. دع هذا .. اواه بل يجب ان تعيده ثانية ..

فرحات : كنت تذهب وحدك في ظل العتمة وتنسف مستعمرة باسرها ، ويوم ان كنت جريحاً توقفت في الليل ومزقت ثوبك فجعلت منه ضماداً لصدري ، وكان الفرنسيون يفتحون نيران مدافعهم السريعة على الليل فتصرخ حيوانات مذعورة ، وتندفع خلال سوق النبت الملتف .. لقد كنت .. كنت .. ولن يبدل ذلك من الامر شيئاً ..

عقبـــة : .. حاربت جنبي يا فرحات .. وضربنا معاً بالمعول والفأس .. انت لم تنس ؟

فرحات : (متوعداً) هي هنا (يدق رأسه) .. ان الهدنة لن تنتزعها .. ولماذا تخشى ذلك ؟.

عقبـــة : .. يتهددنا غبث السياسيين ، وماذا ترانا نفعل اذا طلب الينا ان نعود ثانية ؟ .. الى اين .. امن اجل ان نؤجر في مزارعنا ونمسك الدم الراعف في صدورنا من ان يصعد الى شفاهنا الذابلة ، وهو يصعد بالرغم منا ، وننبصق معه ، قطع الجروح التي تتمزق دائماً.. انت تدري تلك الجروح.

فرحات : .. ادرى .. فسيان ان نقتل هنا .. او نموت راكعين تحت السوط.

بسام : دعني اذن اعود الى مزرعتي .. (ينهض)

فرحات : كيف تفعل ايها الأخ .. ؟

بسام : .. اموت عند سياجها ، فانقذ روحي . !

عقبـــة : اسكت يا بسام .. ان لله الحق في ان ينقذ ارواحنا . ! ولست سوى فلاح جاهل .. !

(يقعد بسام ثانية ويشبك يديه فوق رأسه دافعاً اياه نحو الأرض)

فرحات : (ينظر من النافذة) .. ان الأرض رمز فحسب ، ونحن نبتغي غاية أثمن .. ! ! ولكنكم تتدافعون هنا .. بين يدي ، من اجل ان ينحر احدكم نفسه ، فيحمل اخيراً الى ارضه .. ان تونس الساعة ليست ارضاً لواحد منكم . ! ..

بسام : (دون ان يغير قعدته) .. ماتت زوجتي على الدرب .. وواريتها تراباً مرتفعاً – في ظل برقوقة .. ان الدوري يغرد لها .. ولكن النجوم المحدقة من الازل تعرف موضعها اكثر مني .. ! وانا تركتها وحيدة هناك .. (ينشج) .

عقبـــة : (يقعد بحذائه) انت لن تبكي ثانية يا بسام ؟.

بسام : لماذا لا يريد الله ان اموت اذن ؟.

عقبـــة : الله .. انه يعرف اكثر منك ! ..

بسام : هو يعرف لانه الله .. ولكني فلاح .. وقد تم زواجي بها عند شيخ القرية ، ودفعت مهراً لوالدها ، وكانت زوجة صالحة ، ثم جاء الناس وقالوا يجب ان نحارب من اجل تونس .. (يرفع وجهه المبلل بالدمع ن اني احب تونس وانتم فتيان صالحون ايضاً، حسناً، وقد جردتني السلطة م) ارضي ..

عقبـــة : .. لماذا .. لماذا تبكي بحق النبي ؟ (يشيح بوجهه كيما يخفي تأثره)

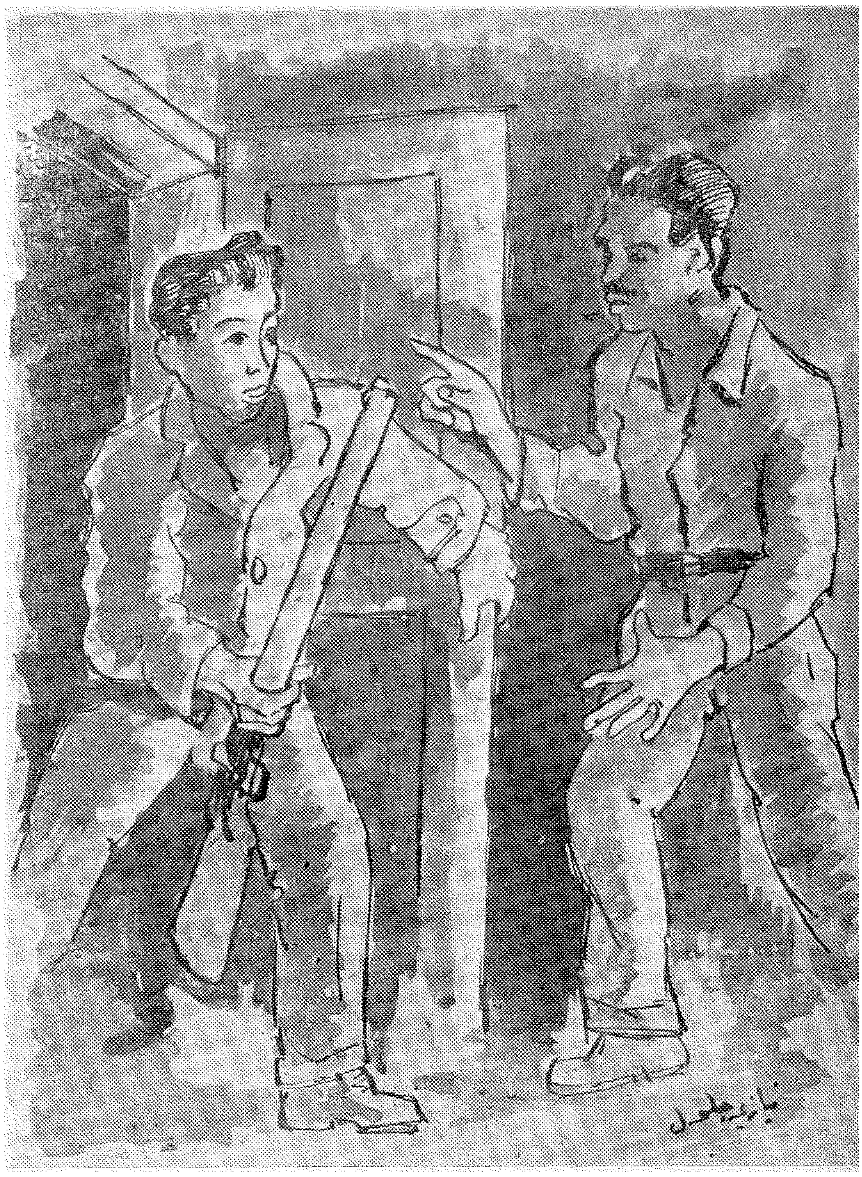
وليـد : (من الزاوية) دعه يفعل .. انني من المدينة ، وقد كنت ادير آلة ولكني احب الحرية ..

بسام : (الى فرحات) ايها الرئيس ، هل تقول لي لماذا نحارب ؟

فرحات : لماذا ؟. لاننا نهادن الفرنسيين ..

بسام : هل سوف يعيدون الي ارضي ؟.

فرحات : لم تكن الهدنة من اجلك ، فحسب ، فهم ونحن نبغي مطالب اخرى ، (يرفع يده مقاطعاً) ادرى انك تتألم ، وما اظن فداءنا يجدي بدون



بسام – اني منتظرهذا الغد (الفصل الاول)

أم .. غير انك تصرخ – راغباً في الحرب – ونحن وقودها . هل تريد أن تشحن بندقيتك بالغيظ البليد ، وتنسى موقفك هنا .: ثم ترتد خارجاً على القانون ، .. انت .. (يقترب منه) انت ثائر ، وقد عمدتك حربنا المحررة فهل تهمل اخيراً رغبتك في الانتحار . !

عقبة (يربت على كتف بسام) ايها الرئيس ، نحن لانفهم .. ان الانتحار شيء آخر .

فرحات : ماذا تدير في رأسك يا عقبة ؟

عقبـة : .. كلا . ! لست ادير شيئاً ! وتلك هي المشكلة . (يستخدم يديه في التعبير عن رأيه ، الذي يحاول ان يجمع بين اطرافه فلا يبدو مهلهلا) .. هل ارقنا نحن الدم ؟ .. لقد ربطوا شعبنا الى معصرة الاضطهاد .. لن اقول فلاحين بعد الآن . ! ان الفلاح امي .. ومتعصب .. ولكنهم انشأوا يديرون احجارهم الثقيلة على صدره فيخرجون منها انفاس الحرية كما تخرج معصرة الزيت الكامد الاسود ، حسناً .. ثم هم ينزلون الى مفاوضتنا .. ويناقشون رجالنا عن القدر الذي يجدر بهم ان يرفعوا الحجر عن صدورنا .. ولكن الثقل هو هو ايها الرئيس .. ولن يجدي العبد المقيد ان تخفف عنه بعض قيوده ، نحن نريد الحرية .. نريد ان نمشي على ارضنا في الشمس .. (يلتفت الى وليد) ماذا قالوا ايها الاخ ؟ .. ان المغرب جزء من ارض فرنسا .. هيه .. ان وطننا الام ليس هو ما وراء البحر .. ولكنه موصول على تخومنا .. ممتد حتى عتبة المضيق ، وهو ذاهب في الصحراء .. والى الشمال .. وما كان ابداً فيما وراء البحر .

بسـام : (بآنية) ان مزرعتي على البحر ، كان ابي يعمل من اجل اصلاح الرمل . ! فيما وراء مسيل الجدول . . ولكن الماء ظل شحيحاً ومالحاً .. ثم وفد الفرنسيون علينا وظلوا يضربونه ، حتى عجزت رجلاه عن حمله ، وسقط على الرمل على مقربة من البئر المفتوحة ..

عقبـة : .. ضربوه ، بسبب من تكتمه على الثوار .. كذلك فعلوا في قريتي .

بسـام : .. كان ابي قوياً فلم يقض لساعته ، وظل يشخص ببصره الى البئر وهو يلفظ روحه .. انه لم ينبس امامهم بحرف .. وعندما وسدته رجلي .. دلني على مخبأ الثوار .. واوصاني ان انقل اليهم المؤن .

فرحات : (يمسح وجهه بجمع كفه) .. ليباركك الله ايها الأخ ..

بسـام : (يرفع اليه رأسه) لقد كنت صبياً مذعوراً ، فلم افعل .. كان مشهد السود يوقع في قلبي الرعب ..
(يصر على اسنانه) اني اكره السود ...

فرحات : .. ليسوا سوى مأجورين ايها الاخ ، .. فهم يفرون من الحرب .. ولكنهم يقتلون بفظاعة اذا ما تملكهم خوفهم الغريزي المكبوت .. نحن لا نريدهم في مواجهتنا .

« فترة »

عقبـة : (يلتقط بندقيته ويهم بالذهاب) هل تأذن لي ايها الرئيس ؟ .

فرحات : بل انتظر (يمضي اليه) لا تدع الحزن يغلبك يا عقبة .

عقبـة : .. (وهو ينفلت منه) لست اكره ان امضي الى الحرب ..

فرحات : عقبة .. (يقف هذا) لنمض معاً يا اخي ، اني استشعر قلقاً مراً ، ولكنك يجب ان تتبصر فيما اقوله : لقد تعلمنا الحرب .. فهل ترى يقدر سلمنا المعلق ان يهزم ضمائرهم الثائرة ؟ ..

عقبـة : اني لن احارب .. اليس هذا كافياً . !

فرحات : كلا .. بل يجدر بك ان تؤمن به ..

وليـد : (وهو يمضي الى الباب) .. ايها الرئيس .. دعنا نذعن لك في الامر اما ان تمتلك قلوبنا (يلوح بيده) سوف نظل امناء للثورة .. وهنا مركز الحكم (يشير الى صدره – الى عقبة) .. لننصرف أيها الاخ وندع الرئيس يعمل فكره .. سلاماً ايها الاخ .

فرحات : سلاماً (يمضي الرجلان ، ويتبعهم الباقون ، الا بساماً) .

فرحات : (وهو بمحاذاة النافذة) هل تجدني جافاً يا بسام ..

بسـام : (ينتبه) ماذا ؟ ..

فرحات : هل تجدني جافاً ؟ .

بسـام : كلا ايها الرئيس ..

فرحات : لماذا يطيعني الرجال اذن ، دونما نزاع ، عندما آمرهم ؟

بسـام : (مرتبكاً) لست ادري ايها الرئيس .. انهم يشغفون بك ، ويحكون فيما بينهم وبين انفسهم عنك كما لو كنت شيئاً خارقاً ... احسب انهم يتهيبونك في الحق . !

فرحات : انت يا بسام ؟ .. هل تعرف شعورك ؟ ..

بسـام : .. انا ؟ .

فرحات : (يحدق اليه) .. لقد حلت بينك وبين ان تسقط ميتاً عند مزرعتك الست تستشعر الكره لي ؟ .

بسـام : قسماً اني لست كذلك ايها الرئيس ! .. ولكنك تفكر على طريقة

شائكة ؟ .. وليس في وسعي ان احمل رأسي كما تفعل انت ! ..

فرحات : هل انت صادق تماماً ؟

بسام : (تطرف عيناه) .. ايها الرئيس .. انت لا تخشى شيئاً ابداً ! .. ولكننا نقضي قلقاً ونحن معلقون هكذا ! فأن يأتي الموت او نذهب اليه ، خير من ان نظل فيما بينه وبين الحياة ، ممسكين ارواحنا على طرفين سائبين متناقضين .

فرحات : اهو المستقبل اذن ؟

بسام : (محيراً) لست ادري .. فالغيظ هو الذي يهيجنا ، وليس اوهامنا !

فرحات : نحن بشر – دائماً – يا بسام !

بسام : ادرى يا سيدي ! ..

فرحات : ان الخوف ينبض في صدري ، فعلكم جميعاً ، ولكن جراثيم فكري تلتهمه ، اما انتم فترومون في القضاء عليه ، سبيلا مختلفاً ، .. ليس هو الخوف ما يؤذيني ، ولكنه موتكم الذي لا معنى بعده ، اكثر من موت مقاتل في نزاع صغير .. ! انتم تترجحون على حافة بطولة مفاجئة ، غضبى . ! وبغيتي هي في ان اجدكم تبحثون عن الموت ، بحثكم عن الآف الاشياء المزعجة المهينة التي تحدق بكم .. وكيما يكون ذريعة خلاص حاسم ، عندما تفل الظروف سلاح كل الذرائع الأخرى ..

بسام : .. (ينهض في تثاقل) اني لا افهم ايها الرئيس .. ولكن اريد ان امتثل لما تقول ! ..

فرحات : كذلك .. كل شيء بالامر ؟.. (يدير وجهه الى النافذة) .. ولكن متى يخرج الامر من ضمائركم – كما – تخرج هذه النزوات الغضبى ! يجب على الثورة ان تخلقكم مجدداً .. اناساً متوحدين .. في صدر كل منكم نداؤها الحار ، كاملا ومتصلا دائماً .. والا كانت حربنا من اجل تونس ، مجرد حرب .. تنضاف الى موج التاريخ المتعاظم ، فتزيد في تخمته ! ..

بسام : .. (بآلية) نعم ايها الرئيس ..

فرحات : نعم .. نعم .. لن يفهم احدكم ان تونس ليست الا سراباً .. في رأسه ، تومض الآن ، ثم ينطفىء اشراقها . ولكن تونس هي الحقيقة ، ببساطتها وكمالها ! .. (يتكيء بمرفقة على جدار النافذة) .. يمكنك ان تنصرف ايها الاخ ،.. اني اشم رغبتك في ان تخرج وتجعل نظراتك اللهفى تسقط مع شعاع الشمس المنحرف نحو مزرعتك .. ثم في ان يدور خيالك الضائع ، باحثاً عن شجيرة البرقوق ، ومدفن تلك المرأة الصالحة .. زوجتك .

(يخرج بسام .. ملقياً على فرحات نظرة ضائعة لا معنى لها) ...

فرحات : (محدثاً نفسه ، ومديراً ظهره الى المسرح) .. هي ان لم تفعل ذلك ، الثورة ، التفت حول نفسها والتهمت ولدها في اندفاعها الوحشي ! انك تقبض على عنقها وتسخرها ما بقيت في مستوى توترها الصاخب . ! ! .. (يدق بقدمه الارض) .. الثورة تقدم.. تقدم مستمر.. كحث الخطى المجنونة • انها ان لم تنشق في قلب البشر ، كما تنفجر قنبلة عند هدفها .. دارت وسحبت وراءها الارض .. ماذا تقول يا عقبة عن الفلاحين ؟ .. متعصبون .. جهلة ! ! (يسمع صوتاً فيما وراء النافذة محيياً) سلاماً ايها الأخ .. الفلاحون متعصبون للارض ! .. انهم يملكونها يا عقبة ! ولكني اريد ان املكهم شيئاً اعظم .. اريد ان املكهم انفسهم ، وليست الثورة الا مهاداً لهذا الغرض ! .. كلا .. لا تستحق الموت من اجل ان تملك الارض ! .. الموت يحسم النزاع ايها الاخوة ، وتكون الملائكة من نصيب الحي ! ! ثم لا يتجدد شيء .. ذلك تافه ! فالموت امر عظيم وشديد الروعة ! انه يرفع الانسان كله عن الارض (يتوقف فترة ، وينتبه الى ان الغرفة خالية من الرجال .. وانه كان يتحدث الى نفسه .. يضحك في مرارة)

فرحات : .. نعم .. سوف استمر وحدي ! فانا اعرف لماذا اموت ! .. ان فرحاتاً آخر يريد ان يجتذبني اليه .. ولست اكره ان اتراجع واتخذل .. ولكني مستمر مع ذلك ! . ليست لي ارض (يبسط كفيه) .. اني ابحث عن مصيري ... عن تونس .. عن الانسان .

« يسدل ستار المشهد الاول »

المشهد الثاني

(الكوخ نفسه ، والوقت ليل .

الرجال قاعدون وقد التفوا بعباءاتهم ، ضوء المصباح الزيتي تتموج ظلاله على وجوههم المتجهمة بفعل هبات النسيم المتسربة من النافذة ، يظهر ثلاثة رجال جدد حول المنضدة ، ما يزال بعض القاعدين يقضم شيئاً ما في يده •

فترة صمت والستار مرفوع ثم يظهر فرحات عند الباب .

عقبة ، وليد ، بسام .

وليد يقدم كرسياً لفرحات فيجلس هذا عند زاوية المنضدة ويقف وليد بحذاء عتبة الباب .. يتبادل الجالسون علبة صفيح صغيرة ، يلفون منها سجائرهم ..)

فرحات : (يميل بجسمه كله الى المنضدة) لقد رتبت شيئاً في رأسي .. وهـ انتم تأتون هنا ورؤوسكم ممتلئة كبرياء .. انت (يشير الى واحد من الجدد) .

الرجل : لست انا .. هم .. حسناً !

فرحات : لست انت .. لقد قلبت خمس شاحنات بعتادها ، وفي القطاع الشمالي تظهر للمرة الاولى في ايدي الثوار ، بنادق سريعة الطلقات .. هيه .

الرجل : اني .. (يتردد) اقول لك ايها الرئيس ، لن ارد !

فرحات : وهل انا قائد نظامي ؟

الرجل : ادري ايها الرئيس ..

فرحات : ثم ؟

وليد : (من طرف الكوخ) لا فائدة ايها الرئيس .. لنحاول كرة اخرى ، فان البداية سيئة دائماً !

فرحات : نعم هي البداية فحسب ، وينتشر بعد ذلك تصدع في الثورة اذ يضرب كل منكم في مكانه اصلا من جذورها .. نحن نحارب بلا هدف .. اقول لك ايها الأخ .. انت لا تنتظر ان تتلقى الصدمة ، فسرعان ما يهيج غضبك . لكأنما مرأى الجنود يفعل فيك فعل السحر ..

الرجل : (يتحرك في مقعده) هم .. كانوا في طريقهم الى المنطقة .. وفي غير هذا الظرف ..

فرحات : .. ما ظنك ؟ .. الم نرد نحن ايضاً هذا الظرف ؟

الرجل : (يهبط في جلسته) حسناً .. هذا ما فعلت ! .

وليد : (من خلال الظلمة) ان الرجال يعملون بدافع عفوي ايها الرئيس ..

فرحات : هو حق ايها الاخ .. ان كلا منكم ثائر .. فالخديعة ثقيلة ، هي اثقل من ان تدخل قلوبكم ، وليس من شيء اكثر حقيقية من ان تموتوا . حسناً .. لقد اوقعوا بنا ، وان نصف من كانوا يفاوضون حول المائدة ، يقلبون الآن آراءهم في السجن ثم هم يكبسون المعركة . اني .. (يضرب المنضدة بيده) اني اكره السياسة وليست هي الا خدعة .. انتظر فان الحرب امر مختلف ..

وليد : ايها الرئيس .. ان الذين أدخلوا السجن ، يطلبون منا ان نبدأ ..

فرحات : كلا .. لست اظن ذلك .

وليـد : .. آسف ايها الرئيس .. فالشعب يريدهم .. اننا هنا من اجل ان نفتدي عذابهم الصغير ، ولكني ارى شيئاً .. فالثورة اخطأت اذ هي جعلت الفرنسيين يضربون اولا .. وذلك فحسب بسبب انتظار الامر . ترى، من هو الموكل بان يشعل النار ؟. ان احدنا ليذهب نفسه وهو يبحث بين الانقاض ...

فرحات : نعم ..

وليـد : (يقترب من الطاولة ويواجهه) انت تحاكمنا الساعة ، فقد اعطيناك الحق بان تفعل ... وذلك بسبب من عنادك وتمردك ، وهذه القيم ليست هي الشائعة في المدينة .. انت تنتزع منا هذه الثقة ونقاومك من اجلها دائماً في تجربة مريرة مشتركة .. خشية ان نسقط .. وكلما ازددت عناداً ازددنا تعلقاً بك .. (يلوح بيده) ولكنك تدرك ان لا قانون هنا . !

فرحات : .. لا قانون ، .. ايها الاله . كيف تقدر ان تنكر الشريعة ..

وليـد : حسبي ان التزم حد الفصل بيننا ، وانه لمرهف الى الدرجة التي يقطع بها في طيش ، عنيت ايها الرئيس ان الرجال ملتزمون بشرفهم هذه القاعدة .. فقد وجدوا من اجل الحرب ، واي احتكاك سوف يجعلهم يرفعون بنادقهم في وجه الخطر ..

فرحات : انتظر .. اني ما زلت جندياً ايضاً .

وليـد : هيه .. ان كبرياءك هي التي تجعلك جندياً وانت قائد .. وهذا حق ايها الرئيس، ثم هل رأيت الى المشكلة بوصفك محارباً ؟.. انذلك هو خطأهم (يشير الى الرجال) فقد شاموا في حركات المرتزقة، وفي اعتقال الزعماء السياسيين، ريح الغدر ، وماذا يعني الغدر ايها الرئيس ؟.. اليس هو مجافياً لطبع المحارب ؟

عقبـة : (في صوت عميق) احسنت ايها الفتى ..

وليـد : دعك الآن ، نحن نعالج اموراً اكثر جدية .

عقبـة : هذا حق .. اني أسمع اليك يا اخي .

فرحات : (يشعل لفافة ويتأمل دخانها المتلوى) .. ثم ماذا ترى ؟ ..

وليـد : اني ارى (يتطلع الى الرجال وهو يغادر وقفته في الظلمة) .. ارى ان ننقل اليك زمام الأمر فليس ثمة من اخبار تقطع المدينة الينا ، نحن الآن في عزلة ، ومن الحق ان نفصل في وضعنا هذا .. وفي وضع الجد (يتردد) لست ادري ما اذا كان هذا سليماً تماماً ، ولكن يخيل الي انه ملائم .. انك تتلقى في صدر المواطنين جميعاً غضباً متأججاً ، وان الحمية لا تفتر قط .. فكل يجد لنفسه مبرراً للموت .. ولكننا نحن . .

(يحاول عقبة ان يقاطعه فيمنعه فرحات باشارة من يده)

وليـد : .. كلا .. لا اريد ان ابعد الى حد الفوضى ، لكن عندما لا تكون هناك حكومة ، وهل نقر نحن بشرعية تلك المفروضة على الوطن ، – برغمنا – واذن فان رابطتنا فحسب هي ارادتنا ، هل تفهم من هذا اني ادعو الى الفوضى ؟ .. ان الشعب لن يقطعنا ، ولماذا يكون ذلك ؟ اليس لان الرجال يموتون ؟ ومادمنا نغذي بضحايانا ضمير الشعب ، فانه ثائر وراءنا ، ولكن السياسة تدور وتلوح له بالهدوء ! .. والاستقرار .. والحلول النصف.

فرحات : (مهتزاً في مقعده) حسناً ايها الاخ .. استمر ..

وليـد : السياسيون يقبلون النصف لانهم يدفعون النصف فحسب ..

فرحات : واذن ...

وليـد : (يمسح على وجهه) احسب ذلك كافياً ، فنحن لسنا بسياسيين ، الثائر يعطي حياته في جموحه النفسي وليست لنا حكومة او شريعة . ونحن لن نتنزل عن حقنا ، والا كان دم رفاقنا القتلى قد ذهب هدراً ..ثم بعد .. لم ينزل الفرنسيون الى حيث يمكن ان يلتقي رجالنا وجنودهم دون ان ينزع احدنا الى الحرب . . (يلوح بذراعه) .. لماذا تدعني اتكلم هكذا .. نعم ان وصاة الثورة لم يصلوا الى نتيجة حاسمة ، فقد رضي بعضهم – على ما احسب – بالنصف خشية او رغبة.. وقنع الآخرون بالذهاب الى السجن.. (فترة) .. ايها الرئيس لقد فشلت الهدنة ، وان الامر بالحرب ينفجر من قلب المحارب ، قبل ان يتلقاه مكتوباً على الورق (مؤكداً) حسناً .. لقد تكلمت ..

فرحات : لقد تكلمت .. فهل اعطيتني حلا ؟.

وليد : انا ؟.. لم اعرض عليك حلا، بل عرضت واقعاً، ان هؤلاء (يشير الى الرجال الثلاثة) قد بدأوا الحرب ، وذلك لقربهم منا ، لقد اكتشفوا الغدر ، ونحن ما زلنا في توقع له ، واني .. اني ماض الى الحرب غداً .

فرحات : لن تكون وحدك ايها الأخ ..

وليـد : .. انت تقدر روح الثورة .. اني اثق بك ..

فرحات : انتظر .. فانا لا اجيز امراً بتبديد الرجال ...

واحد من الجدد : ايها الرئيس .. اننا لو لم نفعل ، لحدث مالا تجيزه انت .. فالرجال يريدون الحرب ..

فرحات : (ينهض) لست اقبل هذا ! .. نحن نحارب من اجل فكرة وهدف .. وليس من اجل شهوة ..

الرجل : اواه ايها الأخ ، ان احداً منهم لا يقدر ان يحب المرتزقة ، فهناك سبب يدفعهم الى الجنون ،.. لابد من سبب ، انظر ايها الاخ الرئيس .. ان القضية بدأت في رأسي هكذا .. في شكل تساؤل .. لماذا هم الفرنسيون في موضعهم من وطني ؟.. اني لم افهم كثيراً مما قاله اخي هذا (يشير الى وليد) ولكن السؤال بدا سامّاً كالحية الطفلة، ثم انشأ ينتشر في رأسي وهو يتخذ لنفسه الف شكل .. ان الفرنسيين يسرقون غلاتنا وينازعوننا مزارعنا، ويدوسون كرامة الرجل .. وينظرون الينا من عل ، .. ولكن لماذا ؟.. ايها الاله .. هل يقدر الانسان ان يقبل فكرة الخطأ وهي تنهش في داخله ؟.. انتم تعللون ذلك بتعلق الرجل بالحرية .. بحبه لوطنه .. بالشرف .. كلا .. ولكني انـا (يدق رأسه) لست ادركها كذلك .. اني لا اريد ان يسرقني احد او ينازعني رزقي .. او ينظر الي غريب من عل .. لم أخطىء انا في شيء.. فكيف يكون في ميسور غريب ان يكسر من حدة روحي .. فيجعلني ، مستحقاً هذه المذلة .. ماذا يقول السود ايها الأخ ؟

وليـد : .. ان هذا يتم باسم المدنية ! .

الرجل : تباً لها .. هيه .. كنت اقول (يتردد) لا شيء في الحق .. اني على استعداد للموت من اجل ان اعرف معنى لهذا .. ثم .. ثم ان الله لا يريد ذلك ، ولا يحب ان يفعل بي غريب مثل هذا الفعل .. (الى فرحات)

١٤

هل يريد الله ايها الرئيس ؟ ..
فرحات : كلا يا اخي !
الرجل : واذن .. هذا هو السبب بالضبط .
فرحات : ماذا ؟
الرجل : (في مرارة) انه السبب الذي حدا برجالي لضرب الفرنسيين .
فرحات : ايها الاخ الطيب .. انتم الثلاثة بدأتم الحرب ، ولم يأتنا امر من المنظمة !
الرجل : ذلك هو ..
فرحات : وسوف يفككنا هذا التطوع المباغت .. ان شيئاً ما يحدث الآن في المدينة ، ولكننا لا نملك الحق في ان نبدأ الحرب .. هل رأيت الى هذا ؟
الرجل : نعم .. اني ارى .
فرحات : واذن ؟ .
الرجل : واذن .. نحن لم نبدأ ، فقد وقع هذا فجأة ، ولم يكن في وسعنا ان نتجنبه اونحول دونه. ثم ان الرجال ينفضون عن مواقعهم ويرتفع ثمة بعض الهمس ، فاذا شرع الفرنسيون في الغزو وفي دعم تحصيناتهم ، واذا كان بعض القرويين يحملون الى مواقعنا انباء الخيانه ، واعمال التفتيش والاعتقال التي يقوم بها الجند في انحاء البلاد . نعم .. ان الرجال لا يسألون شيئاً .. ولكنك تحس ذلك الهمس المتصاعد بين الفينة والاخرى.
فرحات : .. ايها الاخ نحن نريد يقيناً في هذه الاخبار !.
وليد : (منفجراً) اليقين ، تباً له ، ليس من يقين في شيء .. ارجوك ان تسمعني يا فرحات .. (يتردد)
فرحات : (في صوت هادئ) نعم ..
وليد : لن تكذبني انت .. فما هو رأيك ؟ ..
فرحات : .. (يخفق المنضدة ببعض اصابعه) ان ذلك حق كله ..
وليد : فلنبدأ أذن ..
فرحات : (ينظر اليه وهو يعض على شفتيه) ..
وليد : نعم ان بيدك زمام الأمر ، وفي هذه المنطقة ثلاثة الآف من المسلحين ينتظرون اشارة .. هي من يدك حاسمة وامينة ،.. افعل ذلك يا فرحات .. افعله من اجل الله !!
فرحات : (بآلية) ثلاثة الآف .. نعم ..
وليد : هؤلاء الذين نسلمهم قيادك .. هل تنتظر ان تفرخ الخيانة ؟.
فرحات : (ينهض ويدور في الغرفة ثم يقف قبالة وليد) انت لا تسألني . لا أحد فيكم يريد ان يقبض تهيجه المتمدد الحار.. انتم محاربون ، حسناً ، ولكننا ننظر فيما وراء ذلك .. فاذا قطعنا الساسة واذا لم تكن لنا حكومة ، واذا وضعنا شرائعنا بانفسنا ..
وليد : نعم .. نعم .. تلك هي القضية .
فرحات : اني عندئذ ارفض ان اموت من اجل طعن فرنسي فحسب ..
وليد : ليس من اجل القتل ايها الرئيس .. فالهدف هو ان يجلوا عن تونس .. اقول لك المغرب .. ارض العرب كلها .. من حد الماء حتى تخوم الصحراء .
فرحات : ضعها اذن في رأسك .. تلك الحرية هي وحدها جزاء حربنا.
وليد : نأخذها ايها الرئيس بالحرب .
فرحات : نعم بشرط ان تكون الحرب مشروعة ..
وليد : وكيف نجعلها كذلك .. ابأمر مكتوب يحمل الينا من المدينة ؟ .
فرحات : هيه .. نحن الآن في فترة سلم .. ثم ..
وليد : الم ينكث الفرنسيون به ؟ ..



حسيبة – هكذا .. استمع الى نشيد صدري !
(المشهد الاول من الفصل الثاني)

فرحات : (يدور في الغرفة مثقلا) لقد نكثوا .ان ذلك يجرح كبرياءنا ويجعلنا خطاة في حق انفسنا وانكم لثائرون على آمالكم المهانة .. وكذلك (يلتفت اليه) ان التراجع مخز ، وتخشون ان تلمسوا في اعماقكم ذلك القدر الهين من الجزع.. انت لم تثق بالسياسيين .. لم تثق يوماً .. ولم تؤمن بالهدنة ، وانت لا تفاوض .. وانت ..ايها الغبي..اننا نضع انفسنا في مركز القضاة والشريعة والمستقبل.
وليد : (ثاقب الجرس) حقاً ايها الرئيس .
فرحات: فلنكن اذن مسؤولين عن الوطن .. والسياسة .. والخونة والغدر .. فليست السياسة لعباً ! ..
وليد : بل لعلها .. ايها الرئيس فوق ذلك ايضاً !.
فرحات : حسناً .. انت تدرك الغاية ايضاً ! فثمة الف ضرع يغذي الثورة ، وهذا النهر العظيم عندما ترفده مصاب الجداول يغدو السير في خفة اعظم ..

– التتمة على الصفحة ٨١ –

١٥

الفدائي الصغير

تمثيلية اذاعية
بقلم خليل هنداوي

« مهداة الى كل كوخ على خط النار فيه فدائي صغير »

الاشخاص

حسن : الفدائي الصغير
خالد
سعد } من حرس الحدود
الحارس
الممرضة .

صوت قذيفة – يتلوه طلقات رصاص – على الحدود .

خالد – انهم نسفوا الكوخ المنفرد . هل ترى ؟

سعد – لم يتركوا وراءهم الا الغبار.

خالد – انهم جبناء ، لا يركبون الا الليل .

سعد – أنقوم وحدنا بالاستكشاف ؟

خالد – لا حاجة الى استكشاف . انهم كعادتهم يضربون الأبرياء وينهزمون . لن نرى منهم أحداً .

سعد –انها حرب الأبرياء ...

خالد – لنبادر الى اطلال الكوخ ، لعل فيه من يريد الحياة .

سعد – (ساخراً)
وهل يتركون جريحاً لجراحه ؟ ان حرابهم المجرمة تكمل ما لم يعمله الرصاص في الصدور .

خالد – ما أهول الصمت بعد ما تشق القذيفة أحشاءها !

سعد – انه لصمت مخيف ، تعرج فيه ارواح الأبرياء الى السماء .

خالد – من هناك ؟

صوت – رجال الحرس ...

خالد – دائماً بين أشداق الموت .

سعد – هل وجدتم شيئاً تحت الأنقاض ؟

الحارس – لا شيء الا ما تبعثر من جثث الضحايا !

سعد – هذا عجوز مطعون في جنبه .

الحارس – وهناك أم مذبوحة كنعجة .

سعد – ومن هذه الجثث الصغيرة ؟

الحارس – صغار مثلت بهم شياطين البشر الذين أشفقت عليهم الانسانية الكاذبة.

خالد – ويلتاه ! غطوا عيونهم ! انها تتكلم.

الحارس – لماذا لا نتبعهم على آثارهم ؟ ونموت في ساحة الثأر .

سعد – إنهم دائماً ينتقمون ، ولاننتقم .

خالد – أسمع أنيناً في تلك الزاوية .

سعد – (بعد صمت) انه غلام ينتفض .

الحارس – من الفتى ؟

حسن – (يجرج متثاقلا)
دعوني وحدي ، واتبعوهم ! هذه آثار اقدامهم الملطخة بالدم. أعطوني بندقية لأصرع واحداً منهم . لقد داهمونا ونحن دون سلاح . أين أهلي ؟

خالد – أهلك هنا ... احملوه الى السيارة!

حسن – أية سيارة تحملني ؟

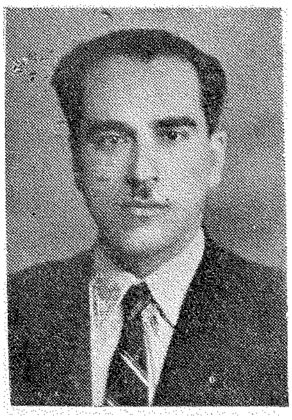
خالد – جرحك يحتاج الى عناية

حسن – جراح أمتي اكثر عمقاً . لماذا لا تعتنون بها ؟

الحارس – تعال معنا ! نخاف أن يجدد العدو كرته علينا .

حسن – ولماذا لا يخاف العدو أن نكر نحن عليه ؟ انني لن أنسحب من هذا المكان . ماذا تحملون في السيارة ؟

خالد – لا تدعوه يرى شيئاً ! لا شيء ... لا شيء ...



خليل هنداوي

حسن – (متضاحكاً) بل رأيت كل شيء.. أيها الرقيب ! رأيت أمواتاً يحملون امواتاً .

سعد – لا تفيد الفلسفة شيئاً .

حسن – لقد قتلونا مرتين : هنا مرة ، وفي مؤتمراتهم مرة . أرى سلاحاً ، ولا اشم دخاناً .

خالد – هيا يا حسن !

حسن – لا أعرف الا طريقاً واحداً يحملني هو طريق الغرب.إن أرواح أهلي تمشي عليه الآن .دعوني أتبعهم !

خالد – ماذا تفعل وحدك هناك ؟

حسن – ولماذا أكون دائماً وحدي ؟ لماذا لا تتخضب هذه الأرض الا بدمائنا ؟

خالد – قد سألت نفسي هذا السؤال ، فلم يجبني أحد ...

حسن – وا لهفتاه ! ان بنادقهم لا تستطيع أن تتجاوز خط الهدنة .

الحارس – (مغضباً)
من قال انها لا تستطيع ؟ (يطلق طلقة) أنظر اين وقعت !

حسن – لنمش على نورها اذا كنتم أبطالا !

خالد – الى أين ؟

حسن – ان الدم لا يحرسه الا الدم ...

خالد – أعداك بشرفي أن اكون معك في يوم الثأر .

حسن – إذن ، كسبت جيشاً مقاتلا .

خالد – هل انتهى كل شيء ؟

(صمت)

حسن – يا لها من ميتة هادئة ! لم يستطع الموت أن يقتلني ... لعل له معي موعداً آخر ، في مائدة شهية تكتظ بلحوم الأحياء . لا تزال ريح لحوم أهلي في أنفي . ان دمهم كان يشخب على وجهي دافئاً ، لا يستطيع التراب أن

يتنفسه سريعاً .

(ضحكات بريئة)

كانت الأطراف ترقص على ظل المصباح الخافت ، لم اعد أرى شيئاً سوى الظلام ، والتراب يملأ أذني وعيني . إلهي ! أين أنا ؟ هذا هو المصباح الخافت نفسه ، والآن لا أرى غباراً. أين أنا ؟ أين أنا ؟

الممرضة – رفقاً بنفسك أيها الصغير ! انت في المستشفى .

حسن – أي مستشفى هذا ؟ لست بمريض. أيريدون ان يفرضوا علي المرض والجبن والقعود ! بئس السلامة سلامة الجبناء !

الممرضة – أسكت أيها الجريح ! ما اسمك ؟

حسن – حسن !

الممرضة – حسن ؟ كيف نجوت من المعركة ؟

حسن – لقد تمردت على الموت ... لم يكن معنا سلاح. كان رصاصهم يهوي على جلودنا ؛ ثم حرابهم يفرزونها في صدورنا . لا أدري كيف أخطأني الموت ، ولكني لا أشعر بأنه بعيد عني .

الممرضة – إذن ، لم يبق من أهلك أحد !

حسن – لم يمت منهم انسان في قلبي ... انهم ينتظرونني راكباً عجلة الثأر . لماذا تحبسونني في هذا المكان ؟ أستطيع ان أحرك يدي بل أستطيع ان أمشي ... بل أستطيع ان اقفز من هذه النافذة .

(يقفز حسن)

الممرضة – حسن! حسن ! ويلتاه ! إنه فرّ من حديقة المستشفى .

خالد – (داخلا) من تنادين ؟

الممرضة – حسن !

خالد – أين هو ؟

الممرضة – فرّ من هذه النافذة

خالد – لا يمكن أن يخلف وعده ... إنه وعدني بأن نعود معاً الى خط النار للثأر . وها أنا جئته بحسب الموعد .

الممرضة – أتظنه قد عاد الى المعركة ؟

خالد – أجل ، انه الآن حول الكوخ الذي يعبق برائحة الموت .

الممرضة – بل برائحة الحياة ... إن أحباءه جميعهم حوله .

خالد – إني أخاف عليه الموت قبل ان يدرك ثأره .

الممرضة – ان الموت لم يعف عنه ليموت رخيصاً ، إن له شأناً معه .

خالد – مسكين حسن ... ان الكوخ قد جذبه اليه ، لأنه لا يستطيع أن يبقى كوخه بدون أحياء . إنه يعانق الآن حجارة كوخه المهدم .

الممرضة – أتركب الخطر انت أيضاً ؟

خالد – لن يكون صغارنا أجرأ منا .

الممرضة – أوصيك بحسن ... اذا رأيته جريحاً فأعده الينا !

خالد – ربما رأيته قتيلا .

الممرضة – لن تراه قتيلا قبل أن ترى قتلى اليهود

خالد – سأبحث عنه على خط النار

الممرضة – ووراء خط النار !

***

(٢)

المكان – ساحة المستشفى نفسه

الممرضة – آه ! من المحمول على السرير ؟ ويلي كأني أعرفه ...

خالد – هذا حسن ...

الممرضة – إذن ، بررت بوعدك

خالد – لم يتم الوعد بعد .

الممرضة – حسن !

حسن – (يفتح عينيه) نعم ، هذا حسن ! لكنه جريح حقاً . كوني واثقة بي ! حسن لا يستطيع الآن أن يقفز ، إنه محطم .

الممرضة – ضعوه في الغرفة نفسها

حسن – خالد ! لا تتركني ! سأقص عليك أشياء هامة

خالد – ولكنك لم تثق بوعدي

حسن – أردت أن أستعجل ساعة الانتقام . كان دم أهلي يناديني. ومن ورائه صوت وطني يدعوني . هل تغفر لي ؟ لم أخلف الوعد الا هذه المرة .

خالد – بل اغفر أنت لي ، يا حسن !

حسن – لم أجد نفسي الا وراء الحدود ... كان أمامي معسكر كبير .. لم أشأ ان أخدع نفسي . اختفيت في حفرة .. كنت أسمع أصواتهم من بعيد .. أيقنت أن الموت يقترب ، ولكني عزمت ألا أموت وحدي ! مسدسي يقتل عن عدة أمتار ، وقذيفتي تفني بضعة أشخاص . وخنجري يمزق على الأقل واحداً من هؤلاء السفاكين ... انتظرت الليل ، وكانت السماء بدون نجوم . قصدت مخيماً ظاهر النور ، قلت بنفسي : أنسف هذا المخيم بذلك الكوخ ... زحفت على بطني ، ومشيت على ركبتي ... هممت بأن ارمي ، لكن أصواتاً داخل المخيم أوقفت يدي . ماذا تقول هذه الأصوات ؟ . . . . .

. . . .

« داخل المخيم اليهودي »

١ – ان حرب الابادة توجب علينا أن نستخدم كل وسيلة لافناء العدو ، شريفة كانت او دنيئة. ليس في الحرب شيء اسمه الشرف او المروءة .

٢ – هذه تعاليمنا الى جنودنا .

٣ – هذه الطريقة تلزم بقتل الأطفال والنساء قبل الرجال ، وتحطيم الأبرياء قبل المحاربين .

٤ – ولكن ... كيف نقابل الضمير العالمي ؟

٣ – (بسخرية) الضمير العالمي ؟ نتحدث عن كياننا ، ونتحدث عن الضمير العالمي ، هل للضمير العالمي من وجود ؟ تلك حيلة من حيل الحروب استخدمناها للفتك بأعدائنا ، عند القوة لا نستعين الا بالقوة . وعند الضعف نستثير الضمير العالمي.

١ – من استطاع أن يحطم النازية الا هذا الضمير العالمي الذي أثرناه عليها ؟

٤ – ولكن ... ما عسى ينفع قضيتنا قتلنا للنساء والأطفال ؟

٣ – (ساخراً) أليس طفل اليوم عدوك الذي يقاتلك غداً ؟ إن آراءك تهدم مملكة اسرائيل ...

١ – أكاد اتهمك بالخيانة يا صموئيل !

٢ – دعوه في أحلامه ! لو اعتمدنا على أمثاله لما كانت لنا دولة اسرائيل ... والآن ، ماهي التعاليم الجديدة ؟

١ – تعرفون أن القوات المصرية هي التي توقف تقدمنا نحو الجنوب ... لا بد أن ننتقم منها ! ان مياه شربها من الآبار ، ماذا يمنعنا من تسميمها ؟ إنهم سيموتون بلا قتال .

٢ – آه ! يالها من فكرة جميلة ! رائعة فيها الذكاء اليهودي ! حرب بدون حرب . علي تنفيذ هذه الفكرة .

١ – ما أجرأك على التسلل في خطوط العدو ! غداً ، عند الغسق ، تتسلل مع أعوانك الى الآبار ، وهذه خارطة الآبار ، وهذا مستودع الأسلحة ...

٤ – أما أنا ...

١ – يالك من جبان قذر ! أتركوه كالكلب ينبح على مائدة الضمير العالمي !

***

حسن – (متململا ، متألماً) لم أعد أستطيع البقاء ، ولم تعد كفي تقوى على القذف رفقاً بجنودنا . أخذت ابتعد عن المكان. ولكني أضعت الطريق بين الحفر والصخور . أسابق الفجر الى الأسلاك الشائكة . وكلما خار

عزمي تذكرت الرفاق . وتصورتهم كيف يموتون خنقاً بدون بطولة . رحت اتحامل على نفسي ، وأجر قدمي ، ثم أقع ، ثم انهض كأن قوة خارقة تدفعني . انصبت علي الأنوار ... الرصاص . ولكنهم أخطأوني ... هذا هو السر الذي مدني بالقوة والحياة .

خالد — يا لها من قصة منيرة . إننا امام بطل ، لا أمام حسن

حسن — هل أستطيع ان اتم رسالتي ؟ لا تضيعوا الفرصة ! صونوا الآبار ، مخزن الأسلحة عن شمالك ، تحرسه شجرة .

خالد — ابق مستيقظاً حتى تسمع الانفجار !

حسن — لن أنام قبل أن أسمع الانفجار ..

الممرضة — ولكن ، يجب ان تنام !

حسن — مخزن الأسلحة عن الشمال . سيري هكذا ! لم أخطىء ! إنه عن الشمال .. الآبار أصبحت محروسة حراسة تامة . . الكل مستعد وانت ، كوني مستعدة لضيافة حسن اذا ظل حياً .

الممرضة — لماذا تهذي ؟ هل تحس ألماً ؟

حسن — لا ألم .. ولكن الحياة تهرب مني . تنسل من رجلي المقطوعتين .

الممرضة — ما اكثر تشاؤمك الليلة !

حسن — سنضحك بعد قليل . سنضحك لمفاجأة سارة . . . إني أراهم يزحفون على بطونهم .. خالد تقدم ! تقدموا وراءه أيها الرفاق ! حسن يحرس لكم الطريق .

الممرضة — أراه حلماً ثقيلا !

حسن — إنه حلم ثقيل يريد أن ينتهي . هل تنظرين الى أهلي في تلك الزاوية يستقبلونني ؟ لا ادري ماذا صنعت من أجلهم . يريدونني ان أركض اليهم ، لكن قدمي لا تحملني لا استطيع أن أركض ... هذه أمي ... هذا وجه أبي ... هؤلاء إخوتي موشحون بالبياض . أين لون الدم الذي كان يصبغهم ؟

الممرضة — ان دم الانتقام يغسل ذلك الدم .

حسن — هذا دم الثأر يغلي في عروقي . دعيني وحدي !

الممرضة — لتهرب مرة ثانية ؟

حسن — كيف يهرب من ليس له رجلان .. هذه المرة يدير حسن المعركة وهو على سرير الموت . لو شاء حسن ان يموت واقفاً لمات في المعركة . ولكنه فضل لرفاقه شرف هذه الميتة . هل يذكرون حسن عندما يموتون ؟

الممرضة — لم يعد حسن وحده في المعركة .. الأمة كلها حسن . سيكون حسن رمز كل فدائي في الوطن .

حسن — لا اقدر أن اموت . لقد حكموا على حسن بالموت . ولكن حسن لا يموت .. تركوه واقفاً بين الموت والحياة .

الممرضة — انك ستحيا . لأن ارادتك من ارادة الوطن .

حسن — ان روحي تصعد ، ولكنها تعود الي من جديد . لماذا ؟ لقد طال موعد المفاجأة . إلهي ! هل ضلوا الطريق ؟ اراهم ينتظرون . ماذا تنتظرون ؟ ... افتحي النوافذ ! أريد ان ارى ، أريد أن اسمع . أريد أن المس الأشلاء الممزقة .

الممرضة — حسن ! اهدأ في مكانك !

(صوت انفجار مستودع الذخيرة من بعيد)

حسن — الهي ! هذه هي المفاجأة ! لقد انتهت رسالة حسن . قولي لهم : « انني أكملت رسالتي » . شكراً يا خالد على وفائك بالوعد !

الممرضة — حسن ! لماذا تبكي ؟

حسن — لم يبك حسن الا هذه المرة . اغلقي النوافذ على حسن قبل انيهرب !

الممرضة — حسن ! حسن !

خالد — (يدخل مسرعاً)

حسن . حسن ! قد انتقمنا لك .

الممرضة — لم يعد حسن هنا .

خالد — لا يمكن .. انه ينتظرنا . أيخلف الوعد مرتين ؟

الممرضة — لكنه لن يستيقظ بعد اليوم .. يا خالد .

خالد — ولكنه لن يموت قبل أن يعرف ان رسالته قد تمت ...

الممرضة — لقد عرف ! لم يغمض عينيه الا بعد أن **عرف** . . . ان ابتسامة ثغره ودموع عينيه الجامدتين تدل على أنه قد عرف .

خالد — الى اللقاء يا حسن في الجولة الثانية ، ان أمة فيها حسن لن تموت

خليل الهنداوي

أبحاث النقد المسرحي

بقلم الدكتور : محمد مندور

من المعلوم ان المعهد العالي لفن التمثيل العربي التابع لوزارة التربية والتعليم في مصر يشتمل على شعبتين :

شعبة للتمثيل، وشعبة للنقد والبحوث الفنية .

وتقضي لائحة المعهد بأن يشمل امتحان الدبلوم، اي السنة الرابعة في قسم النقد والبحوث الفنية، نوعين من الاختبار : اختبار تحريري، ثم كتابة بحث عن مسألة من مسائل النقد والأدب التمثيلي، على ان تناقش هذه الأبحاث مناقشة علنية أمام لجنة تتكون من أساتذة المعهد وأساتذة خارجيين .

وقد تقدم لدبلوم المعهد في شعبة النقد هذا العام ثلاثة طلاب بثلاثة أبحاث هي :

١ – المجتمع المصري في مسرح الحكيم .

٢ – لغة المسرح في الشعر العربي .

٣ – أوديب بين سفوكليس وجيد والحكيم .

وقد ناقشت هذه الأبحاث اخيراً لجنة مؤلفة من السادة الدكاترة : ابراهيم سلامة ومحمد القصاص وشوقي ضيف ووهيب كامل وكاتب هذه السطور .

وكان صاحب البحث الأول هو الطالب حسين أبو المكارم. وقد أسفر بحثه عن «المجتمع المصري في مسرح الحكيم» ومناقشة اللجنة لهذا البحث عن اثبات ان الأستاذ توفيق الحكيم له الى جوار مسرحياته الذهنية التي استقى مادتها من الأساطير الشرقية والعربية كمسرحيات : أهل الكهف ، بجماليون ، شهر زاد وبراكسا أو مشكلة الحكم، وسليمان الحكيم، والملك اوديب، وهي مسرحيات رمزية ذهنية تناقش عدة مشاكل انسانية وفلسفية دون احتفال كبير بتصوير الشخصيات وبالحركة الدراماتيكية – نعم ثبت أن الأستاذ الحكيم له الى جوار هذا المسرح الذهني مسرح سماه هو نفسه بمسرح المجتمع . وقد نشرت هذه المسرحيات التي يبلغ عددها ٢١ مسرحية بهذا العنوان. وان تكن المناقشة قد أسفرت عن ان الأستاذ الحكيم لم يضع حدوداً تميز ما يسميه مسرح المجتمع عن غيره من أنواع المسرحيات . وقد لاحظت لجنة المناقشة وجود مسرحية بالذات ضمن مسرح المجتمع لا يمكن اعتبارها داخلة في هذا المسرح، لأنها لا تقوم على معالجة مشكلة اجتماعية عامة، بل تعالج غريزة حب الحياة وسيطرتها المطلقة على كافة المثاليات والعواطف الخيرة، وهي مسرحية «اريد ان أقتل» التي يعرض فيها الأستاذ الحكيم رجلا وزوجته يتبادلان عبارات الوفاء والمحبة والاخلاص الى حد ابداء كل منهما رغبته في أن يسبق زميله الى الموت حتى لا يفجع وهو حي بأعز حبيب لديه. وفي تلك الأثناء تقتحم عليهما الدار فتاة ملتاثة تسكن الى جوارهما وفي يدها مسدس اشهرته معلنة أنها قد قررت أن تقتل احدهما ولا بد أن تنفذ قرارها ، ولذلك فهي تطلب اليهما أن يتفقا على الشخص الذي تقتله، وعندئذ يأخذ كل من الزوجين في الضراعة الى الفتاة ان تقتل الشخص الآخر، وفي النهاية تطلق الفتاة المسدس فاذا هو محشو بالبارود لا بالرصاص. وبذلك يتضح ان هذه المسرحية لا تعتبر من مسرح المجتمع بل هي من قبيل المسرح الذي يصدر عن المذهب الفلسفي الأدبي الذي يسميه الأوربيون بالمذهب الطبيعي، وهو ذلك المذهب الذي يرى ان الغرائز وحقائق الانسان العضوية هي التي تسيطر في النهاية على سلوكه الفردي وتحطم مثالياته .

واتضح ان صاحب البحث لم يتقيد في تحديد مسرح المجتمع بما نشره الأستاذ الحكيم تحت هذا العنوان، وذلك بدليل أنه قد تناول في بحثه أيضاً مسرحية « أيزيس » التي أصدرها الأستاذ الحكيم أخيراً. وهي مسرحية وان تكن مأخوذة من الأسطورة المصرية القديمة، الا أن الحكيم قد حاول ان يجردها من طابعها الأسطوري القديم، وان يقربها الى الحياة الانسانية العادية، وفيها يشيد بالمرأة وموقفها الايجابي في الدفاع عن زوجها « أوزيريس » الذي يطارده الشر مجسماً في « طيفون » بل ويحرص الأستاذ الحكيم في تذييل له عن هذه المسرحية على أن يوضح الفارق الكبير بين « أيزيس » المصرية ذات الدور الايجابي في الوفاء لزوجها و« بنلوب » الأغريقية التي رغم وفائها لزوجها لم تدافع عن هذا الوفاء، الا دفاعاً سلبياً وذلك بطلبها من خاطبيها الذين ظنوا أن زوجها « اوليس » لن يعود حياً من رحلته الطويلة – أن يمهلوها الى أن تتم نسيجاً كانت تنسجه ، وفي كل ليلة كانت تنقض ما تنسجه نهاراً لتمد في الأجل على أمل أن يعود زوجها . وبالفعل عاد وانقذها من الخطاب الطامعين . ولم يفت صاحب البحث أن ينوه بذلك التغير الكبير في نظرة الأستاذ الحكيم للمرأة. فبعد أن كان في صدر حياته يطيب له ان ينعته الناس بأنه « عدو المرأة » وبعد أن كتب في سنة ١٩٢٣ مسرحية بعنوان « المرأة الجديدة » لفرقة عكاشة صور فيها المآسي الأخلاقية التي تهدد المرأة العصرية نتيجة للسفور وبعد أن كتب منذ سنوات مسرحية أخرى هي « النائبة المحترمة » يصور فيها المهازل التي تقع في حياة الأسرة وفي المجتمع نتيجة لاشتغال المرأة بالسياسة وخروجها عن دائرة بيتها نراه في سنة ١٩٥٥ يكتب مسرحية « ايزيس » التي تبز فيها المرأة ببطولتها كافة الرجال وتتحمل العبء الضخم في انقاذ زوجها « اوزيريس » ثم ابنها « حوريس » من براثن الشر، وبذلك ينتصر بفضلها الخير الذي يعم وادي النيل كله بالبركة والخضرة والنماء .

واحتدمت المناقشة في هذا البحث حول أمرين كبيرين :

اولهما البحث في الصورة الأدبية التي تصلح لمعالجة المشاكل الاجتماعية وعرضها وتفسيرها، وهل الصورة الأصلح هي المسرحية ام القصة، واذا كانت المسرحية فأي نوع من المسرحيات اكثر صلاحية في هذا الصدد : الدراما أم الكوميديا . واذا كان النوعان يصلحان، فهل من الواجب او من الملاحظ ان كل نوع منهما ينفرد بعلاج طائفة من تلك المشاكل على نحو ما يشاهد من ان الكوميديا تعالج في الغالب مشاكل المجتمع السطحية الناتجة عن العادات والتقاليد، بينما تعالج الدراما في الغالب مشاكل المجتمع العميقة الراجعة الى مبادئ السلوك وأصول الأخلاق، حتى ليبدو أنه لا تكاد الكوميديا تتعمق الغوص وراء بعض النقائص

٢١

حتى تنقلب الى دراما يتضح فيها طابع المأساة على نحو ما نشاهد في الكثير من أفلام الممثل الموهوب شارلي شابلن، حيث تبدو في مظهرها مضحكة ، وهي في جوهرها وحقائقها العميقة تقطر أسى وحزناً . وكان ثاني الأمرين البحث في يميز الأدب عن الصحافة وكيف يمكن أن تضمن المسرحيات الاجتماعية البقاء ودوام التأثير في القراء والمشاهدين، رغم معالجتها لمشاكل او ظواهر اجتماعية عابرة تسرع الى التغير فتفقد اهتمام الناس بها . وقد ناقشت اللجنة كمثل لهذه الحقيقة مسرحية « المرأة الجديدة » التي كانت تثير في سنة ١٩٢٣ اهتمام الجمهور لأنها كانت تعرض عندئذ لمشكلة تلوكها الألسن وهي مشكلة السفور وخطره على الأخلاق العامة والخاصة، ثم فتر اهتمام الناس بمثل هذه المشكلة بعد ان لم يعد لها وجود ، وأصبح من المسلم به أن للمرأة الحق المطلق في السفور بل وأسفرت بالفعل وأصبحت تشارك الرجل في جميع ميادين الحياة سافرة مثله سواء بسواء .

وقد اتضح من المناقشة ان الفنان الموهوب يستطيع رغم معالجته لمشاكل عارضة قد تزول أن يكسب ادبه صفة البقاء ودوام التأثير ، وذلك بفضل خصائص أسلوبه والأسس الانسانية الباقية التي يظهرها خلال معالجته لتلك المشاكل .

* * *

وكان صاحب البحث الثاني عن « لغة المسرح في الشعر العربي » الطالب عبد الستار كمال ، وقد تناول فيه المسرحيات الشعرية والزجلية التي كتبت في اللغة العربية منذ « مارون النقاش » حتى الأستاذ « عزيز أباظة » . وان يكن قد ركز بحثه في المسرحيات القديمة مثل « البخيل » و « أبو الحسن المغفل » « الحسود السليط » لمارون نقاش ومسرحية « عفيفة » لأحمد أبو خليل القباني ومسرحية « المروءة والوفاء او الفرج بعد الضيق » لخليل اليازجي . وذلك باعتبار أن المسرحيات الأحدث عهداً كمسرحيات شوقي وعزيز أباظة قد تناولها بالدرس كثير من الباحثين . وان يكن من الواضح ان هذه الحجة لا تستقيم وذلك بدليل أن الباحثين لا يزالون حتى اليوم يتناولون بالبحث مسرحيات شكسبير مثلا ويأتون فيها بجديد ، بالرغم من أن شكسبير قد كتب عنه حتى الآن ما يملأ مكتبات بأكملها .

وقد لاحظت اللجنة ان هناك نقصاً كبيراً في الأصول والمراجع التي يجب أن تتوفر لكل باحث في تاريخ التأليف المسرحي عند العرب المحدثين ، فصاحب البحث لم يستطع أن يعثر لهؤلاء الرواد الا على « أرزة لبنان » وهو كتاب موجود بدار الكتب المصرية ويحتوي على مسرحيات مارون النقاش ، كما عثر على مسرحية واحدة للقباني وهي مسرحية « عفيفة » التي وجدها أيضاً بدار الكتب ولم يجد غيرها ، مع أن القباني قد كتب عدة مسرحيات . وأما مسرحية اليازجي فلم يعثر عليها الطالب الا عند أحد المعنيين بشئون المسرح الذي سمح له بأن يطلع عليها في منزله وأن ينسخ منها بعض صفحات .. وهو الدكتور محمد يوسف نجم .

وقد سجلت اللجنة في مناقشتها هذا النقص ورجت أن ينهض معهد التمثيل أو مصلحة الفنون بوزارة الارشاد بتكوين مكتبة كاملة للأدب المسرحي العربي الحديث ، وذلك باعادة طبع ما سبق نشره من هذا الأدب ونفدت طبعاته أو بطبع مئات ان لم تكن آلاف المسرحيات التي مثلت ، ولا تزال حتى اليوم مخطوطة أو مكتوبة على الآلة الكاتبة فحسب ومكدسة في دور الفرق التمثيلية المختلفة أو في ادراج مكاتب بعض الأشخاص . بل لقد ذكر أحد اعضاء اللجنة وهو الدكتور محمد القصاص أنه قد اطلع على مكتبة مخطوطة كاملة لمسرحيات مثلت ، وهذه المكتبة موجودة عند أحد الأشخاص ، وقد تقدم الدكتور القصاص بمذكرة الى المعهد لشراء هذه المكتبة النافعة ولكن المعهد لم يفعل شيئاً حتى الآن بسبب عدم وجود اعتمادات خاصة في ميزانيته لمثل هذا العمل النافع .

وبالرغم من سقم اللغة التي كتبت بها هذه المسرحيات الشعرية الأولى، إلا أن مناقشتها قد أفسحت مع ذلك المجال للبحث في الأسلوب الشعري الذي يجب أن يستخدم في كتابة المسرحيات الشعرية وفي الصورة التي يحسن أن تتخذها تلك الشخصيات

فأما عن الأسلوب الشعري فقد أوضحت المناقشة أن هذا الأسلوب يجب أن تتوفر بفضله الحركة الدراماتيكية وذلك بأن ينقل المسموعات الى مرئيات بقدرته على التصوير ، كما يجب عليه أن يمكن الممثل من النهوض بدوره وذلك بأن يسمح لهذا الشعر بأن يقطع الى جمل او فقرات مسرحية تتفق مع الأداء التمثيلي الذي يخرج بالتمثيل عن مجرد الإنشاد او الالقاء .

وأما من ناحية الصورة فقد أوضحت المناقشة أنه ربما كان من الأفضل أن يتخذ المسرح الشعري صورة المسرح الغنائي على نحو ما كان الحال عند اليونان القدماء ، حيث كان المسرح يجمع بين الحركة والحوار والغناء والموسيقى دون أن يطغى عنصر منها على الآخر ، ولا ضرورة ملزمة لأن نجاري التطور العالمي للمسرح ، وهو ذلك التطور الذي فصل المسرح الغنائي فصلا تاماً عن الأدب التمثيلي وجعله جزءاً من الموسيقى وتاريخها . وقد ذكرت انا بالذات ما لاحظته عند تدريسي لمسرح شوقي الشعري في معهد الدراسات العربية العليا من أن هذا المسرح يمكن أن ينجح نجاحاً رائعاً لو أنه قدم كأوبرا ولحن تلحيناً كاملا اذ أن طابعه الغنائي سيصبح عندئذ ميزة له ومتعة للمشاهدين بدل ان يعتبر عيباً وافساداً للحركة الدراماتيكية وبالتالي اضعافاً لتأثر المشاهدين به .



توفيق الحكيم

* * *

وأما المقارنة بين أسطورة اوديب عند الشاعر الأغريقي القديم سفوكليس والأديب الفرنسي المعاصر أندريه جيد وأديبنا المصري توفيق الحكيم فقد تناولها بحث الطالب محمد كمال جمعة .

وقد أوضحت المناقشة كيف أن هذه الاسطورة منذ أن صاغها أدباً مسرحياً الشاعر الكبير سفوكليس أصبحت أقوى من أن تخضع لأي كاتب آخر وبخاصة وان هناك شبه اجماع عالمي على أن مسرحية « أوديب ملكا » لسفوكليس أقوى

٢٢

ما أخرجته عبقرية البشر للمسرح ، حتى لنلاحظ أن الفيلسوف ارسطاطاليس قد أعتمد عليها قبل كل شيء في استخلاص الأصول التي يجب أن يقوم عليها التأليف المسرحي المثالي وهي تلك الأصول التي أصبحت في عصر النهضة الأوربية انجيلا لهذا النوع من التأليف .

ولذلك اتضح من البحث أن هذه الأسطورة قد فقدت عندالكاتبين المعاصرين أندريه جيد وتوفيق الحكيم قوة الدراما العاتية التي كانت لها عند سفوكليس وأصبحت عندهما مجرد حوار جدلي غايته عند جيد اظهار الصراع بين الانسان وسطوة المعتقدات الدينية والأخلاقية، وكأنها بذلك بذرة لذلك المذهب المعاصر الذي كانت له أصوله وارهاصاته قبل ان يولد في أيامنا هذه ويتخذ له ذلك الاسم المدوي وهو « الوجودية » . وأما عند الحكيم فقد زعم أديبنا أنه قصد في مسرحيته الى علاج الصراع بين ما سماه بالواقع وما سماه بالحقيقة، وانتهى به هذا الصراع الغامض غير المفهوم الى نتيجة محزنة لا تخالف فحسب روح الاسلام التي يدعي كاتبنا أنه قدحرص عليها بل وتخالف كافة الديانات والاخلاق والحضارات، وذلك عندما نراه يدفع أوديب حتى بعد أن اكتشف أنه قد قتل أباه وتزوج من امه الى أن يحاول ان يغري أمه وزوجته « جوكسته » بالاستمرار في معاشرته معاشرة الأزواج حتى ولو هربا معاً الى بلد آخر وذلك استمراراً لما سماه بالصراع بين الواقع والحقيقة. وعندما ترفض «جوكسته» هذا العرض المخزي وتشنق نفسها انتحاراً يحمل الحكيم أوديب على أن يفقأ عينيه لا تكفيراً عن اثمه كما قال سفوكليس بل حزناً على أمه التي لا يزال يعشقها وحرصاً على ان يبكيها كما يقول أديبنا سامحه الله بدموع من دم .

ولما كان الأستاذ الحكيم قد زعم في المقدمة التي كتبها للمسرحية أنه قد حرص على ان يعالج الاسطورة من وجهة نظر الاسلام ، وأنه قد حور فيها لهذا السبب ولم يجعل الشر آتياً من الآلهة بل من كذب وتآمر الكاهن « ترسياس » الذي نسب للآلهة ما هي بريئة منه باعتبار ان الشر لا يمكن ان يصدر عن الآلهة ، فقد تناولت اللجنة بالمناقشة مسألة الجبر والاختيار في الاسلام واوضحت هذه المناقشة ان هذه المسألة خلافية عند المسلمين وأن القرآن نفسه به آيات تثبت أن الله هو الذي يلهم النفس فجورها وتقواها، وأن كل شيء من عنده يصيبهم من خير فمن الله ، بل وأوضحت أنه بصرف النظر عن وجود هذا الخلاف بين أئمة المسلمين وفقهائهم ، فان الايمان بالقضاء والقدر وبأن الخير والشر مكتوبان معاً على الجبين هي الفكرة السائدة الغالبة عند المسلمين في كافة بقاع الأرض، بحيث أنه لم تكن هناك ضرورة اسلامية تجبر الحكيم على أن يغير من الاسطورة القديمة التي جعلت الشر صادراً عن القضاء والقدر ، وبالعكس كانت هناك ضرورة اسلامية بل دينية وأخلاقية عامة تلزمه بأن لا يقدم ذلك المشهد المخزي الذي يحاول فيه اوديب ان يغري أمه بالاستمرار في معاشرته معاشرة الأزواج بعد أن اكتشف حقيقة علاقته بها .

* * *

وبالجملة فقد كانت هذه المناقشات كعادتها في كل عام مناقشات عميقة ممتعة ولكنه لا يستفيد منها لسوء الحظ غير عدد قليل ، وذلك لنقص الاعلان عنها وعدم نشرها في الصحف والمجلات ، فضلا عن ضرورة عمل المعهد أو مصلحة الفنون أو المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب على نشر الممتاز من الأبحاث التي تقدم كل عام والمناقشات التي تدرو حول هذه الأبحاث التي لا نبالغ اذا قلنا ان بعضها يرتفع فوق مستوى أبحاث الدراسات العليا في الجامعات وذلك بشهادة أساتذة الجامعات أنفسهم الذين يشتركون في لجان تلك المناقشات والسبب في هذا التفوق هو التخصص الدقيق الذي يقوم عليه هذا المعهد والدقة في اختيار أساتذته .

القاهرة — **محمد مندور**

٢٣

القصر والمعمل

تمثيلية اذاعية
بقلم ميخائيل نعيمة



المشهد الاول

المذيع : على ضفة نهر عظيم شوهتها المداخن ، معمل للأسلحة أفنى من السنين قرناً وبعض القرن ، ونال شهرة واسعة حيث لا تزال الحرب شهرة . وقبالة المعمل ، على الضفة الثانية ، رابية خضراء مصونة بالحديد . وعلى الرابية قصر حسدته القصور . وبين المعمل والقصر صلة الوالد بالولد . فالمعمل أنجب القصر وما انفك يعطف عليه ويغذيه . والقصر ما عق يوماً والده ،وما برح يسوسه سياسة الابن البار لأبيه .

في القصر حفلة راقصة احتفالا باليوبيل الفضي لزواج رب القصر وربته .

(تسمع جلبة الراقصين ووشوشاتهم وقهقهاتهم. الأوركستر يعزف ڤالس « الدانوب الازرق »)

الخطيبة – تعبت يا حبيبي ... أما تريد أن تستريح قليلا ؟

الخطيب – وانا كذلك يا حبيبتي أحس التعب. وأين تريدين أن نستريح ؟

الخطيبة : لا اعرف . هي المرة الأولى ادخل فيها هذا القصر . وأخشى ان أضيع فيه . إنه قصور عدة في قصر .

الخطيب : أما انا فخبير بمداخله ومخارجه . فبيني وبين ولي العهد صداقة قديمة .

الخطيبة : (ضاحكة) ولي العهد ؟!

الخطيب : هكذا ادعوه . إنه الابن الوحيد في الجامعة .

الخطيبة : العله جميل مثلك ؟

الخطيب : أجمل بكثير .

الخطيبة : وفيلسوف ؟

الخطيب : اكثر من فيلسوف . إنه قديس.

الخطيبة : قديس ؟! أقديس وفي قصر كهذا

الاشخاص

الخطيب والخطيبة
شمشون – أحد خدام القصر الزنوج .
عاموص – من الخدم الزنوج المسرّحين من خدمة القصر
الفتى أو « ولي العهد »
صوت من الغيب

القصر ؟ واين هو ؟ دلني عليه .

الخطيب : ليس بين الجمهور . إنه يكره الزحام والضجة والهرج والمرج . يعيش منكمشاً على نفسه . والذين يجهلونه يظنونه أبله .

الخطيبة : والى اين تذهب بي ؟

الخطيب : الى المكتبة .

(تمضي فترة اقل من دقيقة. الموسيقى لا تنفك تعزف)

الخطيبة : (بمنتهى الدهشة) آ – آ – آ – ! .

الخطيب : أرأيت في حياتك مكتبة كهذه المكتبة ؟

الخطيبة : (لم تفارقها الدهشة) آ –آ –آ –... لا رأيت ولن أرى . كل ما فيها رائع : رفوفها، مجلداتها ، خزاناتها، انوارها، تماثيلها، سقفها، أرضها ، طاولاتها ، كراسيها ... كلها . كلها . من أين هذا الغنى الفاحش ؟

الخطيب : من الاسلحة – اسلحة الحرب . جاءت الحرب العالمية الأولى فقفز المعمل قفزة هائلة . وهاهي الحرب الثانية تدفع به اشواطاً الى الأمام ، حتى أصبح أكبر معمل من نوعه في العالم .

الخطيبة : وبكم تقدر ثروتهم ؟

الخطيب : ما اظن صاحب القصر نفسه يعرف اين بلغت ثروته .إنها تقدر بارقام جنونية .

الخطيبة : وكلها من الاسلحة ؟ من آلات الموت والدمار ؟

الخطيب : كلها . كلها .

(هنيهة سكوت)

أرأيت الى هذا السكون المخيم في هذه المكتبة ؟ إن جدرانها مصنوعة من مواد خاصة تحجب الصوت .

الخطيبة : صحيح . لقد انقطعت الموسيقى . وانقطعت الضجة .فكأننا هنا في دنيا غير دنيانا . غريب هذا الجو هنا – ورهيب .

الخطيب : ولذلك خفضت صوتك الى الهمس ؟

الخطيبة : (تضحك ضحكة مخنوقة وتتابع همساً) صحيح . لقد خفضت صوتي عن غير قصد مني . هنا الجو يسيطر عليك . جو يفرض السكوت والتأمل .

الخطيب : والحب ؟

الخطيبة : (مازحة) يا لك من خبيث !

الخطيب : الا مجال لقبلة في هذا الجو ؟

(يقبلها فيسمع صوت القبلة)

الخطيبة : حتى القبلة هنا تحدث دوياً . (بعد هنيهة) عد بنا الى ولي العهد .

الخطيب : ماذا تريدين منه ؟

الخطيبة : أريد ان أعرفه .

الخطيب : أخشى إذا عرفته ان تميلي اليه عني !

الخطيبة : دعنا من المزح . اريد ان اعرف الرجل الذي سيرث كل هذا المجد والغنى .

٢٤

الخطيب : ما رأيت بعد إلا القليل . ترى ماذا كنت تقولين لو رأيت الجناح المخصص للمتحف وفيه من اندر الرسوم والتحف الفنية وأغلاها ؟ أو الاسطبل وفيه من أشرف الجياد ؟ او البرك المكتظة بالأسماك العجيبة ؟ او الاقفاص المليئة بالطيور من اجمل الانواع ؟ او كلاب الصيد وأسلحة الصيد التي لا مثيل لها ؟ او الملاعب وبرك السباحة ، وحدائق الزهر ، والمنتزهات البديعة ، واليخوت الانيقة ، وغيرها وغيرها مما لا شبيه له في هذه البلاد اواي بلاد ؟ لو رأيت كل ذلك لطار عقلك .

الخطيبة : (ضاحكة) لا اريد ان يطير عقلي . وأريد ان ارى صديقك الذي سيرث كل هذا المجد . هل هو حقيق به ؟

الخطيب : لو كنت اعرف اين هو لجئتك به .

الخطيبة : هل هو ذكي ؟

الخطيب : جداً . ولكن ذكاءه من نوع خاص .

الخطيبة : مثلا ؟

الخطيب : مثلا — سمعته مرة يقول : لو آل الي الأمر لما بقي هناك معمل ولا قصر .

الخطيبة : (منذهلة) مجـ ـنـ ـو ـ ن !

الخطيب : هكذا يقول غيرك من الناس . وانت — لو كنت في مكانه — ماذا كنت تفعلين ؟

الخطيبة : كنت ابني قصوراً بالاضافة الى هذا القصر ، وأولم في كل يوم وليمة لاصحابي ولذوي الجاه في كل مكان — من هنا حتى الصين واليابان .

الخطيب : واذا طار الحب من هذه القصور !

الخطيبة : ما أظنه يطير .

الخطيب : بل سيطير حتماً .

الخطيبة : (بغنج) ولماذا ؟

الخطيب : لأن الجاه العريض والحب الاكيد نقيضان لا يجتمعان . ذلك يحيا بالتبجح وحب الظهور . وهذا بالدعة والتكتم . الجاه يتقوىء بخساسته . والحب يسكت عن عظمته . الجاه يمضي . اما الحب فباق .

الخطيبة : إذن لا كانت القصور .

الخطيب : اتعودين الى الرقص ؟

الخطيبة : على ان نعود الى هنا بعد قليل . هيا بنا !

(موسيقى وجلبة الراقصين)

المشهد الثاني

(بعد سنتين . شمشون وعاموص أمام القصر)

عاموص : الله ! الله يا شمشون ! من قال إن هذا القصر سيغدو أصم أبكم في خلال سنتين ؟ لا حفلات . لا ولائم . لا وتر يتحرك . لا كأس تقرع بكأس . لا خيل . لا كلاب . لا طيور . لا انوار تتدفق من الشبابيك . سكوت وظلام . ظلام وسكوت .

شمشون : اي عاموص . الدنيا تدور . وسبحان مفرق العقول . بين معلمنا الفتى وبين المرحوم والده مثلما بين الأرض والسماء .

عاموص : اهله ، كما يقول الناس ، لا يخلو من خلل في عقله .

شمشون : هراء يا عاموص ، هراء . لاتصدق كل ما تسمع .

عاموص : ألا تظن ان موت والديه تلك الميتة الفظيعة في تلك الطائرة المشؤومة قد أثر في عقله الى حد — الى حد ما ؟

شمشون : من يدري ؟ الله وحده يدري .

عاموص : وإلا لماذا فعل بالقصر ما فعل ، فباع ما باع من تحفه ورياشه ، وسد ابوابه في وجوه الناس ، وصرف جميع الخدم إلاك ؟

شمشون : من حيث عقله — ما عرفت أعقل منه . وها هو يدير المعمل بحنكة تفوق حنكة والده بكثير . فقد قال لي إنه زاد في عدد العمال نحو الألفين في هاتين السنتين .

عاموص : لعل الفضل في ذلك يعود الى هذه الحرب التي يبدو أنها لن تنتهي قبل ان تفنى العالم .

شمشون : . قد يكون . اما انه ذو أطوار غريبة فلست أخفي عليك .

عاموص : العلك مرتاح في خدمته ياشمشون ؟

شمشون : مرتاح . وكيف لا أرتاح وهو يعيش عيشة النساك ؟

عاموص : أنت محظوظ يا شمشون . إنه يحبك كثيراً . ولولا ذلك لما سرحنا كلنا واستبقاك وحدك .

شمشون : اي ، يحبني كثيراً وأحبه كثيراً . أحبه حتى العبادة . وأخشى ان يكون في حبي له ما يغضب ربي علي . اما قيل : لا تعبدوا ربين ؟ وقد اوصاني ان لا اخاطبه بقولي « يا سيدي » بل « يا ابي » . وهو يخاطبني بقوله « يا أبت » .

ويأبى أن يأكل إلا اذا جلست معه الى المائدة .

عاموص : هنيئاً لك يا شمشون . ليتني أحظى بسيد مثل سيدك .

شمشون : ولكنني مشغول البال عليه في هذه الايام . إنه يهزل يوماً بعد يوم . يذوب كالشمعة . أو هكذا يتراءى لي من فرط تعلقي به .

عاموص : لعله مريض يا شمشون . اما استشار طبيباً ؟

شمشون : ما ادري يا عاموص . إنه لا يخفي عني شيئاً إلا هذا الشيء الذي يقلق بالي ويحرمني الأكل والنوم . وانا لست اليوم شمشون النشيط الذي تعهد . فلم يبق بيني وبين القبر الا القليل .

عاموص : لا تهتم وتغتم الى هذا الحد يا شمشون . هي حالة وتمضي . إي . كانت لنا ايام جلوة في هذا القصر . صحيح انه لا يمضي يوم ويأتي مثله .

شمشون : الحق معك يا عاموص . ما نفعي من الهم والغم ؟ ولكنني لا استطيع إلا ان أغتم واهتم . ولكم خاطبت نفسي فقلت : شمشون ! من انت يا شمشون لتدبر الكون على هواك ؟ إن للكون رباً يدبره . وهو يحيي من يشاء ويميت من يشاء . اما انت فزنجي حقير ، فقير . هكذا اخاطب نفسي . ولكنني ما إن تقع عيني على معلمي الحبيب ، وأبصر هزاله ، حتى أنسى كل شيء — حتى أبانا الذي في السماوات .

عاموص : أنك طيب القلب جداً يا شمشون . وتؤمن بالله من كل قلبك وفكرك . هنيئاً لك .

شمشون : أتعني يا عاموص أنك لا تؤمن ؟

عاموص : هه . هه ... ماذا اقول يا شمشون ؟ هذه الحرب زعزعت إيماني .

شمشون : لا . لا يا عزيزي عاموص . كن مؤمناً . لا خير في عالم لا إله له . كن مؤمناً يا اخي عاموص .

عاموص : (بتردد) شمشون ! أريد ان اقول لك شيئاً .

شمشون : قل يا اخي عاموص .

عاموص : أنت وحدك في هذا القصر . وانت مؤتمن على كل شيء . وانت فقير مثلي . وأمامك شيخوخة . فلماذا لا تدخر شيئاً لشيخوختك ؟ لا تكن مغفلا مثلي . هذه فرصتك فاغتنمها .

شمشون : ماذا تعني يا اخي عاموص ؟

عاموص : (همساً) اعني ... اعني ياشمشون.. مال كثير . خير كثير . وانت ، كما قلت ، فقير . خذ حاجتك . خبيء مـا استطعت . ومعلمك ان يدري من الأمر شيئاً . هذه نصيحة صديق .

شمشون : (ينتفض كالملسوع) استغفر الله ! استغفر الله ! ماذا تقول يا رجل ! شمشون يخون ؟ معاذ الله ؟ انصرف من هنا يـا اخي . انصرف وصل لربك ليغفر لك خطيئتك وخطاياي .

عاموص : أنت أجهل من ضب ياشمشون . يا لضياع نصيحتي . ان تراني بعد اليوم .

المشهد الثالث

(مساء اليوم التالي . شمشون وسيده على العشاء)

شمشون : مهدي بك تحب السمك المشوي يـا بني . وقد أحضرت لك سمكة ممتازة لعشائك . وها انت لم تذقها .

الفتى : شبعت . ولا حاجة بي الى اكثر .

شمشون : (بدهشة قلقة) شبعت ؟! ومـا رأيتك تناولت شيئاً . لا دقت الديك الرومي . ولا السمكة . ولا الفطائر . ولا شيئاً من الحلوى .

الفتى : أكلت من سلطة الفاكهة فاكتفيت .

شمشون : (بصوت متلجلج) حيرتني يـا ابني . حرمتني النوم . انت تذوب وتذيبني معك .

الفتى : (بعد فترة من الصمت) شمشون ! يا أبت شمشون !

شمشون : نعم ؟ يا بني .

الفتى : أراني سمنت حتى لأكاد أنشق .

شمشون : (يضحك ظاناً أن سيده يمزح) تبارك الله يا بني . لقد سمنت الى حد اني انا العجوز لو نفخت عليك لطرت في الهواء ... أتشكو مرضاً يا ابني ؟

الفتى : اجل يا شمشون . إن بي لمرضاً قتالا .

شمشون : (مذعوراً) وما هو مرضك ؟

الفتى : هو مرض الذين مابهم مرض .

شمشون : لا تسخر مني يا بني . اخبرني الحقيقة . العلك منيت بخسارة كبيرة في اشغالك ؟

الفتى : بل منيت بارباح كثيرة ياشمشون.

شمشون : إذن ما بالك تذوب وتذيبني معك ؟

الفتى : أواه لو ادري .

شمشون : العلها الحرب وأخبار الحرب تعبث بافكارك وراحتك ؟

الفتى : شمشون ! يا أبت شمشون ! صل من اجلي .

شمشون : في كل يوم وكل ليل اصلي يا ابني. ليت الله يسمع صلواتي .

الفتى : صل الليلة يا شمشون . صل بحرارة . تصبح بخير .

شمشون : وأنت بخير يا ابني .

المشهد الرابع

(فجر اليوم التالي . ترافق هذا المشهد من اوله وحتى اختفاء الصوت موسيقى خشوعية بعيدة خافتة . صوت من الغيب بهدوء ورهبة)

الصوت : شمشون !

شمشون : (مأخوذاً ومضطرباً) من ؟ من هذا ؟

الصوت : شمشون !

شمشون : انت يا ابني ؟

الصوت : شمشون ! خذ ورقة وقلماً واكتب.

شمشون : ربي ! ربي وإلهي !! من اين هذا الصوت ؟ صوت ما سمعته في حياتي . وكأنه آت من الهواء .

الصوت : خذ ورقة وقلماً واكتب .

شمشون : مهلا . مهلا ! دعني انير الضوء . . ها هي الورقة . ها هو القلم . تكلم .

الصوت : اكتب :

أيها السارقون نوم الحزانى ،كيف تهجعون ؟
أيها اللابسون عري اليتامى ،كيف تدفأون ؟
أيها الكارعون ري العطاشى ،كيف تنقعون ؟
أيها الآكلون خبز الجياع ،كيف تشبعون ؟
أيها الراضعون ثدي الثكالى ، كيف تسمنون ؟
أيها السائقون ظعن المنايا ،كيف تهزجون ؟
أيها المستحمون بالدم الحي ، كيف تطهرون ؟
أيها المدلجون ،إذ يقبل الفجر ،أين تدبرون ؟
أيها البائعون سم الأفاعي ،هل سوى السم تربحون ؟

(هنيهة سكوت ، تسمع في خلالها انفاس شمشون المتقطعة ، المضطربة . يرن الجرس الكهربائي)

شمشون : أخشى ان يكون الصوت قد أيقظه . إنه يدعوني . ويحي ! لقد عكرت عليه نومه .

(بعد قليل نقرة على باب)

الفتى : ادخل يا شمشون . ادخل يا ابت .

شمشون : ليتني لم اكن . لقد اقلقتك من غير شك — ومع الفجر .

الفتى : لم تقلقني لانني لم أنم . ولكنني سمعت صوتك وكأنك تتحدث الى أحد الناس . فمن عساه يكون ؟ ما الخبر ؟

شمشون : (متلفتاً) لا شيء . لا شيء .

الفتى : (بلهجة العاتب والمستغرب) شمشون !

شمشون : (يزداد ارتباكاً) لا شيء . بل شيء غريب. لن تصدقني يا ابني .لا اصدق نفسي. شيء غريب جداً ، جداً .

الفتى : زدتني شوقاً . هات ما عندك . هل صليت قبل النوم من أجلي ؟

شمشون : صليت يا ابني . صليت كثيراً . ولعل ما جرى كان جواباً لصلاتي .

الفتى : تكلم . تكلم .

شمشون : (مرتبكاً) كنت يا ابني ... كنت حتى دقائق قليلة نائماً نوماً عميقاً . وإذا بصوت يناديني : شمشون ؟ صوت جلي ، ناعم ، فيه رهبة وسلطان . ظننت للوهلة الأولى أنك انت يا ابني تناديني . فذعرت خشية ان تكون في ضيق ... في وجع ، لاقدر الله . ولكني ، من بعد ان ملكت روعي ، ايقنت ان الصوت لم يكن صوتك .

الفتى : صوت من إذن ؟

شمشون : لست أدري يا ابني . صوت غريب فيه رهبة وسلطان ووفاء . وكأنه كان ينصب علي من فوق — من السقف .

الفتى : صوت ولا متكلم ؟

شمشون : اجل . صوت ولا متكلم . وهاهي الرعشة تلازمني حتى الآن . قد يكون مس الشيطان يا ابني . من يدري ؟

الفتى : امض في حديثك .

شمشون : ناداني باسمي ثلاثاً . وفي الثالثة قال لي : خذ ورقة وقلماً واكتب . قالها بلهجة لا تقبل الرد .

الفتى : وهل كتبت ؟

شمشون : أجل . كتبت . ولكنني لم افهم ما كتبت .

الفتى : وأين الذي كتبته ؟

شمشون : سآتيك به . (بعد هنيهة) هاهي الورقة يا ابني . اقرأها . لعلك تفهمها . اما انا فما فهمت منها شيئاً .

(فترة سكوت على قدر ما تحتاجه قراءة الورقة)

الفتى : (بصوت غاضب) شمشون ! شمشون ! من علمك فن التدجيل ؟ ومتى ؟

٢٦

(شمشون لشدة انفعاله بغضب سيده وتهمته الباطلة يهذي بمقاطع لا معنى لها ثم يقع مغمياً عليه ، فيسمع لوقع جثته على الأرض صوت)

الفتى : ويحي ! ويحي ! لقد ظلمت هذا القديس . لقد اغمي عليه . (مضطرباً) شمشون ! شمشون ! يا أبت شمشون ! افتح عينيك . انظر الي . تكلم . سامحني . اغفر لي يا أبت . لقد أسأت اليك ، إذ اسأت الظن في محبتك واخلاصك . عد الي يا شمشون ، وقل إنك غفرت لي .

(بعد فترة يحاول فيها الفتى رد شمشون الى وعيه)

شمشون : (بصوت متعب) آ ! أصابني دوار من غير شك . بئست الشيخوخة ...

الفتى : (بلهفة) هل استعدت وعيك وقوتك ؟ هل تشكو وجعاً ؟ اغفر لي يا أبت . اغفر لي .

شمشون : هون عليك يا ابني . شمشون لا يزال شمشون . دوار طفيف . بئست الشيخوخة . دعني امضي الآن واعد لك فطورك .

الفتى : اريد ان ابقى اليوم بغير فطور . حسبي فنجان من القهوة . ولكني اريد أن استحم .

شمشون : حسن . إذن امضي وأعد لك الحمام اولا . ومن بعد الحمام القهوة .

(سكوت . ثم يسمع صوت الماء ينصب في المغطس)

الفتى : عجيب هو ما جرى لشمشون . وعجيب ما كتبه في هذه الورقة : « أيها البائعون سم الأفاعي ، هل سوى السم تربحون ؟ »

شمشون : الحمام جاهز يا ابني .

(بعد فترة من السكون يسمع الجرس الكهربائي من الحمام . شمشون يهرول متمتماً)

شمشون : (مذعوراً) ويلي ، ويلي ، ! ماذا فعلت يا ابني ؟ قطعت وريدك ! ... تريد الانتحار ؟ ...

الفتى : لا تجزع يا شمشون . وقل لي : من أين لهذا الماء لون الدم ؟

شمشون : كان أصفى من عين الديك يا ابني عندما اطلقته في المغطس . أقسم بالآب والأبن والروح القدس . يكاد عقلي يطير .

الفتى : هذا صباح كله عجائب . وانا كذلك أبصرت الماء صافياً . ولكنني ما إن غطست فيه حتى انقلب أحمر قانياً .

شمشون : ربي والهي ! ربي والهي ! دعني أفرغ المغطس واملأه من جديد

(يسمع صوت المـاء)

الفتى : ارجع الآن الى شغلك يا شمشون . وليعطنا الله بركة هذا الصباح .

(بعد فترة يسمع جرس الكهرباء ثانية)

شمشون : (مهرولا) تبارك اسمك يا ربي . اي مشكلة جديدة تنتظرني الآن ؟ ما هذا ؟ ما هذا يا ابني ؟ اكاد أفقد صوابي . عاد الماء دماً ؟ !

الفتى : (ببرودة) عاد الماء دماً يا أبت . شمشون سأستغني عن حمامي . لقد فهمت . وكان علي أن أفهم من زمان .

شمشون : وماذا فهمت يا ابني ؟ أفهمت السر ؟ بالله اكشفه لي .

الفتى : فهمت ما أملاه عليك الصوت . أما قال في جملة ما قال : « ايهـا المستحمون بالدم الحي ، كيف تطهرون ؟ »

شمشون : لست اذكر شيئاً مما قال .

الفتى : اما انا فاذكر . عد الى شغلك يـا شمشون . وسامضي انا الى شغلي وقريباً ينكشف لك كل شيء .

المشهد الخامس

(انتصف الليل وشمشون جالس على مقعد في حديقة القصر ينتظر أوبة سيده ، وقد مال القمر الى الغروب)

شمشون : ليتني مت يوم مات والداه . ليتني ما احببته الى هذا الحد . لن استطيع العيش ساعة من بعده . هاقد انتصف الليل ولم يعد. ربي اطرد الأشباح السود من فكري وقلبي . ربي تسلم روحي قبل ان تمسه بسوء ...

(يسمع هدير سيارة تقترب)

الحمد لك يا ربي . ثم الحمد لك ، لقد جاء

(يهدأ هدير السيارة)

الفتى : (بصوت هادئ يقطر عذوبة) جلبت لك هموماً كثيرة اليوم يـا أبت شمشون . ولعلل انتظارك لي هذه الليلة كان اثقلها . وأرجو ان يكون آخرها .

شمشون : كل الهموم تهون يا ابني ، على ان تبقى انت في صحة وسلام .

الفتى : الصحة عرفتها من قبل . اما السلام فلم اعرفه حتى اليوم .

شمشون : (وقد سري عنه) نشكر الله يـا ابني . نشكر الله .

الفتى : ما قولك لو جلسنا معاً على هذا المقعد وتسامرنا مع القمر الى أن يغيب ؟

شمشون : والأكل يا ابني ؟ والتعب ؟ الست ترغب في حمام ساخن وعشاء لذيذ ؟

الفتى : أحسني الآن نظيفاً ، ومرتاحاً ، وفي غنى عن الطعام . (هنيهة سكوت) شمشون ، يا أبت شمشون ! أما تراني سمنت منذ الصباح ؟

شمشون : (ضاحكاً) حقاً يا ابني انك الآن غيرك في الصباح .

الفتى : خير الدواء ان تهتدي إلى الداء فتقضي عليه . وبمعونتك قد اهتديت الى مكمن ادوائي . فهنئني يا شمشون .

شمشون : الحمد لله يا ابني .

الفتى : شمشون ، يا أبت شمشون ! اذا انا صنعت خنجراً ، ثم بعتك إياه عالماً انك ستقتل به إنساناً من الناس ، ثم قتلت به ذلك الانسان . أفلا أكون شريكك في القتل ؟

شمشون : من غير شك يا ابني .

الفتى : إذن كنت على صواب في ما فعلت.

شمشون : وماذا فعلت يا ابني ؟ اتعني انك قتلت احداً ؟

(تنطلق بغتة انفجارات مدوية وتتالى في فترات قصيرة ، متقطعة)

شمشون : (مذعوراً) ربي ! .. إلهي ! .. ربي وإلهي ! انظر اللهيب يـا ابني ... انظر الدخان ... هناك — هناك حيث المعمل . — المعمل يا ابني ... المعمل ... إنه يحترق . يا للخراب ! يا للخسارة ! يالشماتة الحساد والمبغضين ! .. اهرب .. لنهرب من الشظايا ... ربي وآلهي !

الفتى : هون عليك يا أبت . هون عليك .

شمشون : ليتني لم اكن ... ليتني لم اولد ...

الفتى : اسمع يا أبت شمشون . كيف ترجو أن تبتاع بالسم الزعاف شهداً شهياً ؟ لقد انهرق السم . فما أحلاها خسارة ! قل معي : إقبل اللهم قرباني !

شمشون : انا رجل جاهل . انا رجل بسيط . امسك بقلبي يا ابني . انه يهرب مني ...

الفتى : بل امسك انت بقلبك يا أبت شمشون . ولا تدعه يهرب منك . وخذ هذه الورقة التي كتبتها عند الفجر ، وألصقها على باب القصر . وتعال معي الى النهر حيث ينتظرنا الزورق بفارغ الصبر . فلكل ليل فجر . ومع كل فجر نهار جديد .

المذيع : وانبلج الصبح عن أنقاض المعمل الشهير والنار لا تزال تلهو ببقاياها . وعن زورق صغير يجري حثيثاً نحو أرض محجوبة إلا عن الابطال والتائهين .

ميخائيل نعيمه

٢٧

المأساة بين القديم والحديث

بقلم رنيه حبشي

بوسعنا ان نعرّف عنصر المأساة تعريفاً اولياً بأنه « تعارض الانسان مع قدَره » . على هذا النحو كان يفهمه المسرح اليوناني . فقد كان اشيل وسوفوكل واوريبيد يجتذبون الجماهير ويجمعون طبقة اثينا الارستوقراطية وطبقة المدن اليونانية الشعبية حول مصائب بعض الابطال الذين فرض عليهم قدرهم ان تسقطهم الآلهة .

والواقع ان هذا القدر كان يختبئ في البطل نفسه الذي كان يحمل مصيره بالذات ، كظل يفترسه — وذلك هو شأن اوديب الذي يتزوج امه على معرفة بذلك — او ان هذا القدر كان يقوم خارج نفسه ، في عالم أعلى رسمته الآلهة التي لم تكن تحتقر التدخل لمعاكسة الجرأة البشرية .

على ان هذا القدر كان يظل غريباً في الحالتين كلتيهما ، اي سواء اكان كامناً في الانسان او بعيداً عنه . إنه قوة معادية يسقط البشر ضحايا لها ويكون الآلهة قضاة عدل ، قوة تجتاز احياناً جيلا من الناس ، طاوية تحت كنفها سلالة تنتظم الآباء والابناء ، لتبلغ هدفها بلوغاً أرسخ . وهكذا كان جنس « اللابداسيد » Labdacides وجنس « الأتريد » Atrides ذا امتياز من قبل الآلهة . فالى الجنس الاول المنحدر من « لايوس » Laius ينتمي اوديب الذي يموت أعمى ، وايتيوكل الذي يقتل أخاه ، وانتيغون التي تموت في سجن حبسها فيه خالها كريون فخسر بها ابنه بالذات . والى الجنس الثاني المنحدر من « اتريه » Atrée ينتمي اغاممنون الذي قتلته زوجته بعد عودته من نصر عسكري ، واليكتر المرصود للانتقام ، واورست الذي لم تكن حياته كلها الا جرحاً عميقاً.

وهكذا فان الدرامات الثلاثة التي تشكل « اورستي » أشيل تروي بالدم والمجد واليأس إقدام الثأر الآلهي واحجامه ، ذلك الثأر الذي لا يأتي ظاهرياً في مصلحة البشر الا ليكسب لنفسه فيما بعد مزيداً من التضحيات النبيلة .

ولكن اي شيء مأساتي يكمن حقاً في هذا التعارض بين الانسان وقدره ؟ وهل بوسعنا ان نفهمه بعقليتنا الحديثة ؟ وبعبارة اخرى : هل نعيش المأساتي على هذا النحو؟ ذلك هو السؤال الذي اطرحه ، وتحاول افكاري الآن ان تلتمس له الجواب .

مولد المأساة : ظروف تاريخية

يأتينا بعض الضوء من الظروف التي ولد فيها عنصر المأساة اليوناني . فهو قد صدر عن الخرافات الدينية بمناسبة اعياد الربيع او الخريف كأعياد الحقول « الديونيسية » التي كان « ديونيسوس » Dyonisos بطلها . والواقع أن اسطورة ديونيسوس مؤلمة كقصة الخريف ، كقصة كل فصل يعبر في وقت واحد عن انتصار الحياة وموتها .

لقد طلبت سيلينا Sêlènè الإآلهة القمرية من جوبيتر ان تراه في إطار مجده كله . وحين رأته صعقتها مرآه ومحاها نوره . والواقع ان القمر يختفي في نور الشمس . وحدث ان سيلينا كانت حاملا آنذاك وكان شكلها يستدير بهذا الحبل ، وقد وضعت مولودها قبل اوانه ، فكان لزاماً ان يُلصق على فخذ جوبيتر ليعيش . وهكذا عاش ديونيسوس ، ولكنه بذلك خُلق للتناقض ، للحب والبغض . ان قدره كان في الا يفهم ، ولا يُفهم . ومن أجل هذا ، كان ديونيسوس إلآه السكر والهيجان ، وإلآه الألم واليأس في الوقت نفسه ، إلآه الرعب .

من هنا يفتح ديونيسوس طريق المأساة . فقد كان المسرح يقام في دلفيس بمناسبة اعياد الخريف ، فيتقدم الموكب راقصاً يسبقه ديونيسوس وتتبعه جوقة من لابسي قناع التيوس ، والتيس يعني باليونانية « تراغوس » Tragos ، ومنه كلمة « تراجيك » Tragigue اي مأساتي . ولكن اية صلة بين التيس والمأساتي ؟ ان التيس يعبر في وقت واحد عن الغزارة والنمو في الحياة وعن الجنون الصاخب . الخصب

والهذيان : ذلك هو المأساتي . وهذا ما يرمز اليه الموكب اذ يتقدم تحت اكاليل الزهر وفروع الكرم . انه يدعو الى الشرب والسكر والعنف والرعدة والصراخ ، يقطع ذلك كله ايقاع يزداد ابداً جنوناً .

يتحدث نيتشه عن ديونيسوس بهذه الكلمات : « كان إله السكر السعيد والحب المنتشي ، ولكنه كان كذلك المتألم المعذب الميت.. إله النشوة والرعب ، إله الوحشية والتحرير السعيد ، إله مجنون يدعو ظهوره الناس الى الهذيان »

تلك اذن هي الفرصة للجموع لكي تشارك في أمجاد ديونيسوس ، وفي مظاهر هيجانه وعنفه ، ولتنفض عنها في الوقت نفسه جميع الانفعالات التي يكبتها الاحترام الانساني ، حتى تبلغ الهذيان والجنون . تلك هي اعياد الربيع والخريف الديونيسية .

موضوعات المأساة وابطالها

يسود هذه الاعياد في قيامها شخص رئيسي : هو الراوي الذي يحكي قصة ديونيسوس بصوت قوي وكلام مؤثر وخيال بعيد . وهذا الراوي هو الذي سيكون رئيس جوقة المغنين في مسرح أشيل ، وهو يشكل صلة الوصل بين الاحتفال والتمثيل الدراماتيكي . لقد بدأ بان يكون مجرد راو ، ولكنه ما يلبث ان يشارك في التمثيل ويصبح ممثلا . ثم يظهر ذو الدور الرئيسي وذو الدور الثاني وذو الدور الثالث ، وهم الأشخاص الذين كانت تحيط بهم الجوقة اليونانية ، جوقة الموكب القديمة .

واذ ذاك يبدأ فصل بسيط ، كفصل أشيل « المبتهلات » فتروى كارثة مدينة اسطورية ، ويكون جميع الممثلين من الرجال : هم الذين يؤلفون الموكب ، ولكن تنضم اليهم جوقة النساء الباكيات . وهذه هي مجرد لوحة وصفية ، ليس فيها تمثيل بالمعنى الدقيق . تلك هي المرحلة الاولى من المسرح المأساتي .

ولكن اذا تحول راوي الموكب الى ممثل ، فمن الذي يخلف ديونيسوس؟ وماهي الموضوعات ومن هم الابطال الذين سيحلون محل موضوعات ديونيسوس وابطاله ؟



رينيه حبشي

إن هذه الموضوعات لن تكون دينية . والحق انه ينبغي الاعتراف بان موضوع ديونيسوس هو كوني اكثر منه دينياً . فان حوادث الآلهة عاجزة عن اشراك الانسان فيها اذا لم يهتم بها . وهي اذا لم تكن ابدية خالدة ، افتكون تاريخية محضاً ؟ كلا . فانها بذلك تفتقر الى هذه الخاصية التي لا حدود لها والتي لابد لها من ان تمددها ليتاح للانسان ان يُحمل بها خارج قياساته وحتى الهذيان . على ان هذه القاعدة تحتمل استثناء واحداً : هو مسرحية « الفرس » لاشيل . ولكن كارثة كساركس Xerxés في سالامين لا تقصد الى بعث التاريخ بل تقصد قبل كل شيء الى اظهار ملاحقة الآلهة لمطامع كساركس المخيفة وغزارة وسائله .

إن موضوعات المأساة ليست لاهوتية محضاً ولا تاريخية محضاً ، وهي لذلك ستولد على منتصف الطريق بين الأرض والسماء . وان الاصول الاسطورية للامم هي من شدة تقادم العهد عليها بحيث ان المدى يمكن ان يغرقها في غبار من المجد عند ملتقى الكون والالوهية . وهكذا تبدو الأمة ، بواسطة ممثليها الاولين ، في افق لامتناه . فليس الابطال آلهة ، وانما هم انصاف آلهة ، وليسوا هم بشراً ، وانما هم اكثر من بشر . ان اقدامهم مزروعة في الارض ، وان جباههم مرتفعه الى النجوم ، فهم اذن سيعرفون أشواق الآلهة وحماقات البشر .

وهذا التناقض الداخلي يتملك الانسان بحيث يحمله هو بالذات خارج حدوده . ولما كان شعور الحب القومي مصهوراً في القلب وفي اللحم والدم ، فليس ثمة بعد ما يمنع ان نعرف مع هؤلاء الابطال القوميين انسحاق التعاسة وانتفاض المجد .

فكيف ترانا لا ننفعل ، حتى في ايامنا هذه ، باسطورة « بروميثيوس المقيد » لأشيل ، تلك الاسطورة التي ترمز الى منشأ الامة البشرية ؟ إن بروميثيوس هو قذف هذا الشوق للمعرفة وللحرية الذي يضيء في الانسان رغبة إلهية ، شراً اكبر من الطبيعة يحمله الى الامام حلم المستحيل الذي يجذبه ويلقيه مرة اخرى ويوقظ من جديد عطشا لا يروى . ولكن بروميثيوس الذي تقيده الآلهة قد يجسد ايضاً امنيتنا بان نكون مقيدين

لا بأنفسنا بل بقوى غريبة ، بحيث لا نعتبر انفسنا مسؤولين عن عجزنا وعن هزائمنا التي لا تنقطع .

العمل والاشخاص عند أشيل وسوفوكل واوريبيد

من هذه الأرضية الاجتماعية ، اللاوعية والكونية ، ترتفع شيئاً فشيئاً كينونة المأساة التي يُستشف تطورها ، عبر أشيل وسوفوكل واوريبيد ، في الأشخاص وتركيب الدرام على حد سواء :

إن أشيل يصف لوحات . وهناك شخصان او ثلاثة يجعلوننا نشهد الأحداث التي تقع في مكان آخر . ففي مسرحية « الفرس » نجد « اتوسا » Atossa جالساً على عرشه المجيد ، يستمع الى الرسول يروي له كارثة كساركس في سالامين . وفي « اورستي » يعود اغاممنون منتصراً بعد سقوط طروادة ، ولكنه الآن يخرج من قصر « ارغوس » Argos ممدداً على محمل وقد قتله كليتمنستر . وفي « السبعة ضد تيب » نرى ايتيوكل ، قبل ان يذهب لمقاتلة بولينيس ، يسمع الى وصف القواد السبعة الاسطوريين الذين كان عليه ان يقابلهم بقواده الذين لم يكونوا دونهم اسطورية .

غير ان تأليف الدرام يتعقد مع سوفوكل . ذلك ان الارادة البشرية تعارض الارادة الإلهية ، ومن أجل هذا تحل محل اللوحات أحداث وعقدة وحل للعقدة . ونحن نجد في مسرحيته « انتيغون » ان اخلاص الأخت لأخيها بولينيس يسبب حكم كريون عليه وموته . وكذلك اليكتر التي يحركها روح الانتقام فتدفع اورست ضد ذويه . وحين يسأل اوديب الراغي تيراسياس وأمه جوكاست ، انما يقذف نفسه في المصيبة . وهكذا تحل محل اوصاف أشيل الملحمية مناقشات انتيغون وايسان ومعرفة اليكتر لأورست . وبالاجمال تتحول المسرحية من الغنائية الى الدرام والحركة .

واما اوريبيد فان تأليف الحبكة عنده هو أبعد من ذلك تعقيداً . إن دور الآلهة يضعف ، لأن تشككه يبعدهم ، فهم لا يتدخلون الا في التمهيد وفي الخاتمة لينهوا سلسلة من الأحداث تعقدت وتشابكت بصورة غريبة . والواقع ان التصرفات البشرية ، بعد ضعف دور الآلهة ، تشتد بروزاً بوحي من العواطف المعقدة والمتناقضة . فان « ميديه » مثلا تظل فترة متوترة بين الشفقة والحقد قبل ان تقتل اولادها . وان «فيدر» في مسرحيته « هيبوليت » تثأر لحبها الذي اعرض عنه صهرها بأن تتهمه بجرم لم يرتكبه ، وان اغاممنون تعييه الحيلة في طهارة ابنته ايفيجيني ، فيقرر ان يبلغها نبأ التضحية التي تنتظرها . وبالاجمال ، فان الدرام الذي كان يولد عند سوفوكل من تعارض الآلهة والبشر يصبح لدى اوريبيد داخلياً على حدود الوعي البشري . ان الانسان هو الذي يقوم بالدور الاول ، اما الآلهة فدورهم ثانوي .

وأذن فان بين اشيل واوريبيد ، عبر سوفوكل ، تعميقاً داخلياً للدرام يرافقه بالطبع تعقد مطرد للحركة . إن بنية الابطال تتفكك في الوقت نفسه ، وتستبدل بالايجاز الاول الغرانيتي ، حركة متموجة متناقضة تكشف عنها تحليلات اوريبيد النفسية.



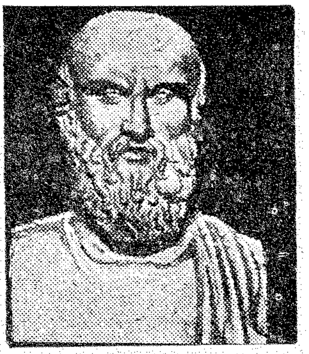
بروميثيوس المقيد

والواقع ان ابطال أشيل قطعة واحدة . ان هناك مثالا يثبت على الرخام اثباتاً نهائياً كلا من كساركس في طمعه وايتيوكل في الغضب المجنون وكليستمنستر في الخيانة ، من غير ان يتيح لهم التحرك . ان التطور غير مسموح به لهم . فهم موحدون بشعور طاغ ، وغالباً بارادة لا تلتوي، كتلك القوى الكونية الموجهة في اتجاه واحد لا يبعدها عنه شيء ، حتى ولو تعرضت لأعنف الهجمات . ثم تأتي الاحداث الشقية او السعيدة لتغذي هذه النمنمة إما بمجاراتها او بمعارضتها . لقد اختاروا ، لسبب غير معروف ، كأنما قرر عزمهم قدر لا ينثني ، مماثل لذواتهم . وليس هناك اي ديالكتيك يوقف سيرهم نحو المجد او نحو اليأس .

اذا لم يكن لأبطال أشيل سحن ، فان ابطال سوفوكل يظلون هم ايضاً منمنمين ، كهنوتيين ، على ان تحديدهم لا يعتمد فقط على نفسه ، وانما هو يغتذي بالتفكير والدوافع المستمدة من العاطفة احياناً . ان شيئاً لا يمنع انتيغون من مخالفة اوامر كريون ، غير ان الواجب والعاطفة معاً يدعوانها الى ذلك . ان القرار يبدو انه يصدر عنها هي بالذات ، لا عن قوة سابقة لها تلم بها ، فاذا ما اتخذت القرار ، فانها — اي

٣٠

انتيغون — قد أصبحت متحدية نهائياً ، وأصبحت اليكترا منتقمة عنيفة نهائياً . انها طبائع وخصائص . وان سوفوكل يبرزها ابرازاً أشد اذ يعارضها أمزجة ضعيفة نهائياً : فانتيغون وايسمين ، واليكترا وكريسوتميس يسيران اثنين اثنين ، ظلا ونوراً يبرز احدهما ابعاد الآخر . ان سوفوكل يمنحهم فرصة النمو ، لأن الأحداث تتيح لهم التعبير عن مقاصدهم وتبرير مسلكهم . ولكنهم ينمون في اتجاههم نفسه ، الاتجاه الاول . انهم لا يعرفون تناقض اوريبيد وتلك الارتدادات البشرية الحقيقية . فارادتهم ، كما هو الشأن عند أشيل ، مصنوعة ناجزة ، ساهرة في أعماق المعبد بحيث يبقى لهم ان يوجهوها فحسب ، وليس عليهم ان يراقبوها . ان هذه الارادة تترك الطبيعة تتعطف وتبكي ولكن من غير ان تضعف هي نفسها . إن قوتهم مهددة من الخارج ، وليس قط من الداخل .

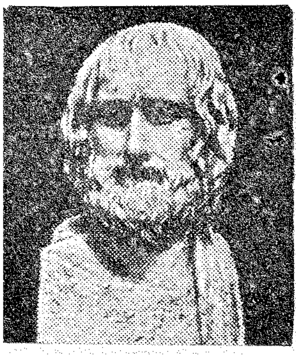


أشيل

وهذا التهديد الذي يأتي من الداخل ، انما يظهر لدى اوريبيد . ولما كانت فعالية الآلهة ضعيفة عنده ، فان التوازن مفقود لصالح الانسان .

إن بسيكولوجية الابطال ، في تعقدها الغني ، اذ هي اقل تهديداً من قبل الآلهة ، هي اكثر تهديداً من قبل ذاتها ، بما يكمن في اعماقها من متناقضات تتيح لها الأحداث فرصة التعبير عن نفسها باذكاء نفسها . ان « فيدر » غارقة في حبها السفاحي ، وان عزتها النفسية مجروحة جرحاً عميقاً بحيث انها تؤثر ان تكون جارحة حتى الموت تجاه هيبوليت . فهناك ديالكتيك للعاطفة يدفع الى امام الأشخاص الذين ينعمون على هذا النحو بحياة خاصة تكمن فيها ديناميكية الغريزة ، بحيث تثوي — عبر غنى امكانيات السطح — صلابة بعض الحتميات التي تقرب رغم كل شيء ابطال اوريبيد من ابطال سوفوكل او أشيل .

واذا قارنا الآن بين بنية الأشخاص وبنية الدرامات نفسها ، ظهرت لنا العلاقة التي تصل بينهما مشرقة .



اوريبيد

لقد كان على أشيل ، بسبب من بساطة ابطاله ، ان يلجأ الى اللوحات . وبسبب من فعالية الآلهة ، ليس لنا بعد أن نشهد الا وصف الكوارث التي تنتج عن ذلك . اما عند سوفوكل ، فبسبب أن التحليل النفسي قد تعضون ، فان تعارض الآلهة والبشر ينتج احداثاً ، ومن ثم عملا أشد تعقيداً . واما عند اوريبيد اخيراً ، فان التعقد البشري ينمو ، ويتشابك العمل سريعاً ، وتتضاعف المفاجئات واللقاءات والعجائب .. ولا يتدخل الآلهة — الذين فقدوا كثيراً من نفوذهم — الا لينجزوا الدرام . على ان الدرام الحقيقي لم يعد في الأحداث بقدر ما هو في الابطال أنفسهم .

وبعد ، فنحن لم نقم برسم هذه اللوحة المثلثة بقصد تحليل المسرح اليوناني تحليلا ادبياً ، وانما لنخرج بالنتائج التالية التي هي ذات أهمية رئيسية لأنها تتيح لنا ان نعارض المأساة القديمة بالمأساة الحديثة ، وان نلقي الضوء على اختلافها .

ثلاث نتائج للمأساة اليونانية

النتيجة الاولى أننا وجدنا لدى المؤلفين المسرحيين اليونان مأساة ارستوقراطية : فجميع الابطال ، سواء أكانوا امراء او اميرات او احفاد آلهة او أشخاصاً اسطوريين ، يتذكرون دائماً ان ديونيسوس كان هو نفسه ابن « سيلانا » و « جوبيتر » . وقد رأينا ان مولد المأساة الاجتماعي غير منفصل عن إلهام المؤلفين المسرحيين .

ولا ريب في انه كان لذلك سبب . لقد كان هؤلاء الابطال الذين يتجاوزون الحدود يتيحون لكل شخص ان يجد نفسه فيهم ، بان يفقد لديهم حدوده الذاتية ، وان ينفصل عن نفسه لصالح مشاركة جماعية كانت تدعوه الى الاعجاب في ابعد اطرافه او الى الألم في ابعد اطرافه ، الى سكر ديونيسوس ، ذلك الذي يظل في اعماقه ، روح هذا المأساتي .

هذا الافراط والتجاوز الذي يبرز الابطال في افق من المجد ، يثبتهم في الوقت نفسه عند مصادر السلالات الاولى ، عند منابع الأمة . ولما كانت الامة منطبقة في كل فرد ، في

لحمه وفي دمه ، فهي تثير شعوراً كونياً ، وتصعد الألم في العروق ، والذعر او الشفقة من اعماق الاحشاء . فالمأساتي يفضي من جديد الى انتزاع الشخصية ، الى نوع من الامتزاج بين جميع المشاهدين وقدُردوا الى ينابيع الحياة المشتركة حيث يستحرّ الشعور المأساتي لاسيما وأنه غير موصوف من أحد ، بل هو الذي يصف الجميع .

وهذه النتيجة تقودنا بالاجمال الى حقيقة متناقضة : ان ارستوقراطية هذا المأساتي تغرق المجموع في الإغفال . فهؤلاء الابطال الذين يشكلون افراداً عظماء ينزعون شخصيات الحضور ويخلونهم من أنفسهم بدلا من ان ينموا شخصياتهم ويصهروهم في مأساة وجودهم الشخصي . وليس من شأن هذه الحقيقة ان تدهشنا : فان الافراد العظماء ، في كل شيء ، في المسرح وفي السياسة ، ينزعون شخصية المجموع ، ويستبدلون بالموهبة الأصلية لكل فرد من هذا المجموع ، مصيراً مشتركاً . واحسب ان أرجاعنا ازاء موسيقى واغنر واوبراه الرباعية Tétralogie توكد هذه الملاحظة . فانها هي ايضاً ، وقد استوحيت من الخرافات الجاهلية ، تحرك اوقيانوسات مرنة وتدعونا الى هذه المشاركة الكونية حيث

يفقد كل منا شخصيته .

هذه النتيجة تقود الى نتيجة اخرى ليست مستقلة عنها . فقد كان لابد لهؤلاء الابطال من ان يكونوا استثنائيين ليحركوا حسد الآلهة . ان عداوة الآلهة ترسم للابطال اقدارهم ، ولكن جرأة هؤلاء توقظ غضب اولئك .

واذا كانت المأساة اليونانية تنفجر في هذا الصراع بين الانسان وقدره ، او بين الانسان والآلهة ، فمن الطبيعي ان يمهد له أشيل ، وهو الذي يتغلب عنده الآلهة ، ومن الطبيعي ان يدفع سوفوكل المأساة الى حدودها القصوى ، وهو الذي اتخذ الانسان عنده كينونة مساوية للآلهة ، ومن الطبيعي ان يجعل اوريبيد المأساة داخلية ، اي ان يجعلها في داخل ابطاله ، وهو الذي يهتم بالبشر اكثر من اهتمامه بالآلهة :

ان أهم ما في هذه النتيجة الثانية جعل المأساة اليونانية داخلية فهناك تطور طبيعي ينزع الى نقل الدرام من السماء الى الأرض واحلال صراع الانسان مع نفسه محل صراع الانسان مع الآلهة . ومن هنا كان اوريبيد يبشر بالنزعة الحديثة التي ظهرت في آثار راسين . وفي هذا الامتداد نرى شكسبير ، وبعده كلوديل وجيرودو وسارتر . وليس هنا مجال التوقف عند هؤلاء ، ولكننا نشير الى ان هذه الحركة من اشيل الى اوريبيد التي تنتقل بالمأساة من الخارج الى الداخل ترسم خط تاريخ الفلسفة التي أصبحت علمانية ، وأفلتت من سطوة اللاهوت ، لتولد من جديد ابتداء من تجربة انسانية مستقلة .

ولكن على رسلنا ، فان الاختلاف يظل كبيراً ، كما سنرى بين المأساة اليونانية والمأساة الحديثة . لنذكر الآن فقط «جاذبية الانسان » على المأساة اليونانية ، محتكراً في داخله المتناقضات. فبدلا من ان نغرق في درام كوني تفقد فيه القوى البشرية شخصيتها ، نرتد الى ذواتنا . اننا لم نكن نستطيع ان نظل مغلقين دون الدرام الكوني لأننا كنا نشعر فيه بالانسان وهو يصارع الكون والآلهة ، ولكن ها نحن اولاء نشعر شعوراً اكثر صميمية وشخصية بالدرام الانساني ، لأننا نحس الانسان في صراع مع نفسه .

اما نتيجتنا الثالثة حول المأساة اليونانية ، فهي التي ستعيدنا الى المأساة الحديثة ؛ فمهما كانت التسمية التي اطلقناها على المأساة اليونانية ، فانه يحق لنا ان نتساءل عما اذا كان هناك حقاً

— التتمة على الصفحة ٩١ —



المسرح اللبناني الحديث

بقلم عبد اللطيف شرارة

المسرح ، وبالتالي ، الأدب المسرحي ، نتيجة أوضاع اجتماعية ومدنية معينة ، ينمو بنموها ، ويتطور بتطورها ، وما هو كالغناء مثلا أو الشعر ، ينشأ بالفطرة ، ويترعرع في ظلالها ، ويستمد من ينابيعها . ولذا ، هو مغرب في أعراقه ، الى المدنيات الشرقية الأولى ، أي الى الصين والهند ، بيد أنه لم يبلغ ذروة « فنيته » ويتحول إلى مظهر من مظاهر التعبير الاجتماعي إلا على أيدي الإغريق، ثم تناولته من بعدهم أيدي المتحضرين في روما، واستمر يتنقل من حضارة الى حضارة ، حتى بلغ عالمنا الحديث في مختلف أشكاله وأنواعه ...

ولكن الظاهرة الكبرى التي التوى بيد الباحثين أمرها ، وصعب عليهم تفسيرها ، هي أن المدنية العربية في دمشق وبغداد والقاهرة والقيروان وقرطبة لم تعرف المسرح ولا أدبه ، على هذا التعدد في عواصمها ، والتنوع في أجوائها وآفاقها ، فمنهم من يرد ذلك الى عزل المرأة عن حياة المجتمع في تلك المدنية ، ومنهم من يحسبه « تخلفاً » في الثقافة العربية نفسها ، عن ركب الثقافات الأولى ، ومنهم من يعتبر أخيراً ، تغلغل الروح الديني المتزمت في مناطق التمدن الاسلامي عاملا فعالا في مقاومة التمثيل والبناء الأدبي المستند الى التمثيل ، تبعاً لتحريم التماثيل والتصاوير في التفكير الاسلامي .

والحقيقة هي أنه لم يكن ثمة « مسرح عربي » إلى جانب المسرح الأغريقي أو المسرح اللاتيني ، لسبب واحد هو أصالة الفردية في الفن من جهة ، وفي الحضارة العربية من جهة ثانية، فكل ما كان فردياً نما وازدهر في ظل العرب ، بينما كل ما كان جماعياً لم يصب لديهم ، وفي أعينهم، الحظوة التي تعززه وتوجه الناس نحوه . وإذا لحظنا أن المسرح فن جماعي ، اجتماعي ، في أساسه وتكوينه أدركنا عزوف العرب القدامى عن نقله الى عواصمهم، وعدم نشوئه في أرضهم .

هذا من جانب ، وللأمر من وجهة الحضارية جانب آخر ، هو أن العقلية العربية كانت — ولا تزال — الى الأخذ بأسباب الواقع أقرب وإلى العلم أميل . وكان التفلت من الأوهام الطارئة ، بله المصنوعة ، أول ما يستثيرها ، وأقوى ما يهزها إلى الإبداع والعمل ، فهي مشدودة بطبيعتها الى الممكن ، تواقة الى تحقيقه في الوجود ، مفتونة بما هو منطقي ، وما هو سليم ، وما هو معقول ولذلك ... لذلك خلت الميثولوجية العربية من الآلهة وأنصاف الآلهة ، وتركزت البطولات عندها في أشخاص من لحم ودم ، يعرفها الناس في فروسية عنترة ، وكرم حاتم ، ووفاء السموأل ، وحكمة اكثم ، وذكاء أياس ، وعشق قيس ... ولذلك أيضاً ، اتجه العقل العربي حين خرج من عزلته إلى علوم الاغريق ونتاجهم الفكري الخالص، ولم يستهوه شيء من أدب سوفوكليس وأسخيلوس ويوروبيدس — وهم أساتذة الفن المسرحي الأولون — ، كما اتجه نحو أرسطو وأفلاطون واقليدس وجالينوس، ولم يلتفت الى هوميروس ... في قليل ولا كثير !

ليس هنالك إذن مسرح عربي . ومعنى ذلك أنه ليس لدينا « تقليد » ولا « عرف مسرحي » قديم يمكن اتباعه لمن يأخذ بالعرف والتقاليد في ما يقوم به من محاولات أدبية، اذا حاول التأليف المسرحي. لابد للعربي، لأي عربي، في هذه الحال ، من أن ينسج على منوال غيره ، وأن يطبع على غرار سواه .

وهذا ما قام به لبنان أول مرة ، في تاريخ العرب الحديث، فكان لدينا « مسرح لبناني » وتلته مصر ، فكان لدينا « مسرح مصري » واقتفت خطى لبنان ومصر ، سائر الأقطار ، ولن يكون بعيداً اليوم الذي تندمج فيه هذه المسارح الاقليمية ، الى أن يتكامل المسرح العربي ، ويعطي أدبه الخاص ، وانتاجه الخاص ...

— ١ —

كان لبنان إذن أول من عني بالمسرحية كنوع أدبي ؛ وكانت عنايته بها تقليداً لأدباء الغرب الذين قلدوا الاغريق ، أي أن هذا النوع من الأدب وصل إلى عالم العروبة شبه كامل ، فقد كان من الطبيعي — وهو المنقول ، المأخوذ تقليداً عن مقلدين — أن لا يشعر جمهرة الأدباء بأطواره التي مربها ، وأن يجد فيه جمهور القراء ، فضلا عن النظارة ، تجربة مثمرة ، وأن يتقبلوا هذه التجربة ، دون أن يسهموا في تطويرها ، أو يكون لهم يد في كيفية الطور الذي وصلت به اليهم . وتلك أبرز نقاط الضعف في تآليف العرب المسرحية .

ليست التمثيلية ، كالقصيدة أو الرسالة ، قطعة أدبية يستطيع المرء أن يتذوق جمالاتها ، ويتملى من روعتها وهو مستلق على فراشه ، أو جالس في حديقته ، أو مصغ الى صديقه وهو يتلوها عليه ، وإنما هي ، في أول منزلة ، مزيج تاثرات يتلقاها المشاهد من المسرح ، والتمثيل ، والاخراج ، والتأليف فللممثل فيها قيمته الكبرى وللمخرج قيمته، وللمزخرف قيمته ، وللمؤلف ، في آخر منزلة ، قيمته . ولا يستطيع المرء أن يحكم على قطعة « مسرحية » إلا بعد تمثيلها ، وإدراك أثرها في نفوس النظارة . وكثيرة هي المسرحيات التي كانت تمنى بالخيبة ، ويحكم على مؤلفها بالإخفاق ، ثم يتاح لها بعد زمن مخرج قدير ، أو ممثل بارع ، فلا تلبث أن ترتفع من هوة النسيان الى أعلى ذروات الشهرة والانتشار .

لم يستطع لبنان أن يوجد المسرح كفن ، وإنما استطاع أن يوجده كأدب ، كأثر يقرأ ، كأسلوب في التعبير عن الحياة والنفس ، وظلت المسارح التي نشأت في البلاد ، محصورة ضمن المعاهد العلمية ، في الأعم الأغلب منها ، ولم تؤثر في حياة الشعب تأثيراً مباشراً ، بحيث يقبل على العناية بتنشئته ممثلا

وممثلين، وبناء مسارح، وتوجيه الأدباء نحو التأليف المسرحي.

يضاف الى ذلك، أي ضآلة التجربة المسرحية في حياة الشعب، يضاف طغيان السينما على المسرح في مختلف أنحاء العالم، اذ لم يكد المسرح يحتل، أو يبدأ باحتلال مكانته في لبنان وغيره من بلاد العربية، حتى هبت رياح السينما من كل جانب، واستأثرت بالسفينة، وقادتها كيفما تريد نحو ما تريد، فخفت صوت المسرحيين الكبار في أوروبا وأمريكا وجرفهم التيار، وتحولوا إلا قليلا، عن أدب المسرح، واستغرق التأليف الروائي السينمائي اهتمام الأدباء، حين استأثرت السينما باهتمام الجمهور.

ثم جاء التمثيل السماعي، وهو ما تنقله الإذاعات من قطع مسرحية لأسماع الناس، فتحول أدب المسرح الى تمثيليات قصار من ذوات الفصل الواحد، يلاحظ فيها أساساً وتكويناً «ما يسمع» لا «ما يفهم» ولا «ما يقال». وهكذا... انتهى الأدب المسرحي العربي الى هذه الحالة المجدبة التي يعانيها اليوم، متأثراً بغيره من آداب العالم، قبل أن يتمكن من تثبيت أقدامه، وابراز شخصيته، واعطاء الآثار القيمة التي كان يؤمل أن يعطيها...

لابد، وتلك هي الحال، من العودة الى الوراء، الى أيام الاقبال على المسرحيات. في معرض البحث عن «المسرح اللبناني الحديث»، ثم لابد من لحاظ هذه الظاهرة في أدبنا المسرحي، وهي تأثره بالمسرحيين الكلاسيكيين من الفرنسيس خاصة، فنحن لم نعرف شكسبير في هذه البلاد، إلا بعد اطلاعنا على راسين وكورني وموليير، وقليلون هم الذين عرفوا إبسن مثلاً و تشيكوف. ولولا السينما لما انتشر انتاج المحدثين من الفرنسيين وغير الفرنسيين أمثال برنارد شو ويوجين أونيل وجان بول سارتر، أي أن الخط الذي سار عليه مارون نقاش — وهو أبو المسرح اللبناني — ومن بعده شكري غانم، ومترجمو المسرحيات مثل خليل مطران، شاعر القطرين، ظل هو الخط المتبع، الى أن دالت دولة المسرح في جيلنا هذا.

— ٢ —

يمكن تقسيم العهود المسرحية في لبنان الى أربعة

١) المحاولات الأولى ٢) الترجمات ٣) بعث التاريخ الوطني والعربي ٤) الواقعية الاجتماعية.

كانت أولى المحاولات في هذا الفن قد بدأت على يد فتى صيداوي، عاش في النصف الأول من القرن التاسع عشر، هو مارون بن الياس بن ميخائيل نقاش، أتيح له، بعد أن انتقلت أسرته من صيدا الى بيروت، أن يتقن التركية والفرنسية والإيطالية، فكان أن اطلع بوساطة اللغتين الأوربيتين على التآليف المسرحية، واحتل المسرح من نفسه الهوى والإعجاب، فأقام من بيته مسرحاً، ومن نفسه مؤلفاً، وراح يكتب القطع المسرحية، ويشكل فرق التمثيل، على طريقة موليير، وبهذه الطريقة وضع ثلاث مسرحيات هي ١) البخيل—شعرية ٢) أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد ٣) الحسود السليط.

جاء بعد مارون، سليم النقاش الذي أخرج على التوالي: ١) مي ٢) عائدة ٣) الظلوم دعجاء.

أما موضوعات هذه المسرحيات، وطراز تأليفها، وطرائق حوارها، فلا تختلف في شيء عن الموضوعات والمناهج والطرائق المعروفة في مسرح موليير خاصة، ومثلها بقية المحاولات الأخرى كمسرحية «محاسن الصدف» الغرامية الأدبية التلحينية التشخيصية «تأليف حضرة الأديب البارع النبيل السيد محمود أفندي واصف» التي تعرض على المسرح قصة «شجرة الدر» المعروفة؛ ونظائرها وأشباهها كثيرة...

إزاء هذه المحاولات، نشطت حركة الترجمة، ترجمة القطع المسرحية، فأخذ كل عارف بلغة أجنبية، في ذلك الزمن، يبحث عن تمثيلية ينقلها الى العربية، فعرب «الشاعر العصري شبلي أفندي ملاط أستاذ البيان في مدرسة الحكمة» رواية «الذخيرة» عن الفرنسية، ومثلت للمرة الأولى على «ملعب مدرسة الحكمة» وعرب أيضاً رواية «شرف العواطف أو صاحب المعامل الحديدية Le Maitre de forges» عن جورج أونه، وترجم «عزتلو أديب إسحق» مأساة «أندروماك» عن راسين شعراً ونثراً ممزوجين، وكذلك عرب فارس كلاب واليشاع كرم مأساة «زايير» شعراً عن فولتير، ونقل خليل مطران أشهر مسرحيات شكسبير.

في هذه الأثناء، كان الفن المسرحي قد سجل خطوات دفعت به قدماً في أوربا، وخلص على أثرها من الكلاسيكيين وأساليبهم، وانتشرت الترجمات التي ضرب فيها اللبنانيون بأوفر سهم، فكانت «نماذج» يحتذيها الأديب العربي وينسج على منوالها، فاذا بالشيخ نجيب الحداد يضع مسرحية شعرية عنوانها «حمدان» يعرض فيها قصة «عبد الرحمن الداخل» في الأندلس، وبالشيخ أحمد عباس الأزهري — مؤسس الكلية الاسلامية — يضع مسرحية «السباق بين عبس وذبيان»، ثم إذا بالآباء ورجال الدين المسيحي والرهبان يجدون في أدب المسرح وسيلة من أغنى الوسائل وأطرفها لنبش كنوز التاريخ وإلقاء المواعظ ونشر الأفكار، فينصرفون اليه، وينقلون اكثر حوادث التاريخ العربي من بطون الأسفار العتيقة، الى خشبة المسرح، ويجعلون الملوك والوزراء والقواد الأقدمين المعروفين يتحاورون ويتحدثون بلغة العصر، ولا أستطيع أن أقدم لك لائحة بأسماء هؤلاء المؤلفين المسرحيين، وتآليفهم، فهي من الطول بحيث لا يتسع لها المقام. وجلها، إن لم يكن كلها، يدور حول بعث الروح الوطني، والقومي، وتهذيب الأخلاق، وتعميق الشعور الديني، والاعتزاز بالأجداد، وتوجيه الناس نحو المثل القويمة، والبطولات الرفيعة...



سعيد عقل

وظل أدب المسرح يسير في هذا الخط الى ما بعد الحرب العالمية الأولى؛ وفي فترة ما بين الحربين هبت رياح جديدة آتية من وراء المحيط الأطلسي، أيقظت الحياة الأدبية، وفتحت أذهان الناس على الوان جديدة في مختلف الأنواع: في الشعر، في القصة، في المقالة، في النقد، في الدراسة، وأخيراً في المسرحية، إذ نشر جبران تمثيلية «إرم ذات العماد» وأصدر ميخائيل نعيمة مسرحية «الآباء والبنون» وبدأ عهد «الواقعية الاجتماعية» في المسرح اللبناني.

الأول أفاد من روايات المؤرخين القدامى عن «إرم ذات العماد» في أبراز فكرة عزيزة على قلبه، هي أن الذات أثمن ما في الوجود، وانها هي الكنز الأسمى الذي ينطوي على جميع الأمجاد والمسرات والأفراح التي يتوق اليها الانسان. والثاني صور انشقاق الأجيال في الرأي، والفكر، والميل، حول أهم

٢

موضوعات الحياة من الزواج الى الحب الى المعاشرة الى طريقة الانفاق والكسل ، واوضح ما يعتور المجتمع اللبناني من علل تحدرت اليه بالعادة ، واستقرت في تقاليده ، وأوجد ذلك الشقاق بين الآباء الذين يحيون دون تفكير بالحياة الحديثة المتجددة ، والبنين الذين ينهدون الى التخلص من القديم في الأدب ، وفي طراز المعيشة ، وفي التفكير الاجتماعي والسياسي .

— ٣ —

لم يكد يطلع نعيمة مسرحيته « الآباء والبنون » حتى لقيت — الى جانب قصصه وفصوله النقدية — رواجاً عظيماً في مختلف الأوساط ، وإقبالا منقطع النظير لدى الأوساط الأدبية خاصة ، فترك الناشئون يومذاك الأساليب التقليدية المتبعة ، وعزفوا عن « الوعظ » والارشاد ، واتخاذ الأدب المسرحي وسيلة إلى الاعتزاز بالمفاخر السابقة ، والمآثر التليدة ، وتحولوا نحو « الواقع » الذي يعاني منه المجتمع ما يعاني في الأسرة ، والمدرسة ، ودوائر الحكومة ، والمتاجر ، والأسواق ، وأخذوا في نقد هذه الأوضاع ، وقول ما يريدون قوله عنها على لسان أبطال مسرحيين ، فكانت مسرحية «فوق الانتقام » لفريد مدور التي مثلت على مسرح « وست هول » في جامعة بيروت الأميركية عام ٣١ .

الأبطال في هذه القصة غير ما نعرف من المسرحيات السابقة ، فليس فيهم ملوك ولا أمراء ولا قواد ولا خلفاء ، وإنما هم من ابناء الشعب ، يقومون بأعمال عادية ، موظف بنك ، وفلاح ، وصاحب فندق ، ونفر جندرمة ، ومستخدم ، وكاتب ، والبطلات كغيرهن من نساء بلادنا ، تعرف الواحدة منهن بأبيها ، أو بزوجها ، او بخطيبها ، لا بدورها في الحياة ، ولا بقيمتها أو عملها في المجتمع .

المشكلات الأساسية التي تعرض للكاتب المسرحي في البلاد العربية — اللهجات الاقليمية ، الفصحى والعامية ، الحوار بين المرأة والرجل — وجدت لها بداية حلول لدى نعيمة ومدور في ما قدما من انتاج مسرحي ، وكانت خطواتهما في هذا الحقل موفقة ، إذ مهدا الطرق أمام غيرهما ، إذ لم يتورعا عن استعمال العامية ، وتركا للممثلين والممثلات اختيار اللهجة ، وتركا الأمر طبيعياً في الحديث بين النساء والرجال .

ولكن حدث ما ليس في الحسبان ! حدث أن انتقلت مصر الى التأليف المسرحي ، وبلغة الشعر ، إذ أصدر شوقي « مصرع كليوبطرا » وأعقبها بـ « مجنون ليلى » و « قمبيز » و « علي بك الكبير » ...

ليست هذه هي أول مرة يكون لنا فيها مسرح شعري — كما علمت — بيد أن شوقي هز بقية الشعراء في العالم العربي الى هذا النوع الأدبي ، وحرك فيهم الشوق الى تجربة حظهم ، أو موهبتهم في هذا الميدان ، فما أطل تموز من عام ١٩٣٥ حتى انتشر في الملأ اللبناني خبر مسرحية « بنت يفتاح » لسعيد عقل .

يظهر في هذه المسرحية صحة ما قررناه في بداية هذا الفصل من أن لبنان ظل مأخوذاً بالمدرسة الفرنسية ، فسعيد عقل يعترف في مقدمة قطعته هذه أنه « متأثر بطريقة راسين » ولكن يغالي في تقدير موقفه الشخصي حين يقارن نفسه بشكسبير وهوغو ... مقارنة لا مبرر لها من وجهة موضوعية تحت قلم ناشىء كان هذا أول ما أعطى في عالم المسرح ! ! وكيف دار الأمر ، يشعر القارئ ان سعيد عقل ، يتناول موضوعاته من الخارج ، خارج مجتمعه ، وخارج تاريخ بلاده ، وخارج الجو الفكري الذي يتقلب فيه الناس من حوله ، وهو بذلك « مقلد » للفرنجة الذين استعادوا التوراة ، والميثولوجيا اليونانية ، لبناء آثارهم المسرحية . وذلك هو شأنه في « قدموس » أيضاً ... أما شاعرية سعيد في هذين الأثرين المسرحيين ، فانها تعلو وتهبط ، شأنها في غيرها من الآثار ، ولكنها لا تنسجم مع الفن المسرحي ، كما يبدو ، ولا تجد فيه منطلقها الفسيح ، ولا تظهر به أقوى مما هي في قصائده ، ولا أصفى ، ولا أغنى ...



سعيد تقي الدين

ويجيء على الأثر ، أي بعد سعيد عقل ، كاتب مسرحي يرجع بنا إلى « الآباء والبنون » ، الى « فوق الانتقام » ، هو سعيد تقي الدين الذي كان قد أصدر « لولا المحامي » وفيها تصوير صحيح لحالات اجتماعية لبنانية ، ثم وقف ...

يقول سعيد تقي الدين في مقدمة « لولا المحامي » :
« ... فأنا لم أعمد إلى مخيلتي فأستوحيها قصة خيالية ، بل رجعت الى الحوادث التي حولي ، وأخذت منها مايوافقني ثم نسقتها وزدت عليها وقدمت وأخرت ، وأنا لا أعلم في كل هذه الرواية حادثة لم أشهدها أو لا يحتمل وقوعها ... »

هذا صحيح ، فأبطال تقي الدين كأبطال فريد مدور ، والأشياء التي يتحدث عنها قريبة من العيون والآذان ، كل العيون وكل الآذان ...

وقف قليلا بعد « لولا المحامي » ثم ظهر في « نخب العدو » و « حفنة ريح » أنه لم يكن متوقفاً ، وإنما كان يعد غيرها ، وأتبع هاتين بمسرحية « المنبوذ » .

لا أظن أن سعيد تقي الدين « موهوب » في الأدب المسرحي ، وإن كان هو يعتقد أنه فاق الأولين والآخرين ! أراه يتفوق في وصف المغرورين ، والمدعين ، والبهلوانيين ، وسائر المعتوهين أخلاقياً ، أولئك الفئة من الناس الذين حيل بينهم وبين اكتشاف ذواتهم ، أو التفكير في شيء من أسباب اكتشافها ، ووسائل تحقيقها ، وقل أن تعثر لديه على ومضة من ومضات الفكر السامي ، أو الروح النبيل ! قد يضحكك في بعض المواقف ، ولكن إضحاكه هذا لا ينبع من هدوء نفسه ، وبعد نظره ، بمقدار ما يرد عليل الضحك من صورة فوتوغرافية تمكن من التقاطها ، والتعبير عنها ... فالحياة من حوله

تعج بالصور النابية والقلوب الغليظة والنفوس الواهية ، وكذلك هو مسرحه ، وأبطال مسرحه ...

— ٤ —

ويدخل في إطار « الواقعية الاجتماعية » هذه التي طغت على المسرح اللبناني في آخر أطواره، اكثر ما قدم المحدثون منمسرحيات اذاعية ، أو تمثيليات ذات فصل واحد ، قد يكون الأستاذ خليل هنداوي أبرز العاملين فيها ، والمجلين بها . فهو يظهر في مجموعة « سارق النار » وكأنه متفرغ الى هذا النوع من المسرحيات ، حيث نجد ست قطع تمثيلية في مدى مائة صفحة ، وكل قطعة عبارة عن فصل : واذا كان يعتمد « الأسطورة » في قطعه هذه ، ويستلهمها موضوعاته ، فلا يعني ذلك أنه خرج عن واقعيته ، وإنما هو يتناول أفكاراً في موضوعات أسطورية أو تاريخية ليجلوها ، ويمدها في نفسك بالأيد والقوة حين تعجبه أو ليبعدك عنها ، ويجنبك إياها حين ينفر منها ، أي أن الهنداوي « مفكر » في قطعه المسرحية اكثر مما هو « سارد حوادث » أو « منظم حوار »

ومن هذا القبيل مجموعة « مسارح وأبطال » لأديب مروه ، حيث يعالج الأدب المسرحي بروح واقعية ، ويأخذ حوادثه من الشارع ، والمخزن ، والمصعد الكهربائي ، والفندق .

وأما التآليف المسرحية الأخيرة ، فهي فيما أعلم ثلاثة : « عاقبة الظلم » للخوري الأسقفي يوسف الحايك . و « سيعودون » للأستاذ رشاد دار وث و « ديدون » لأسطفان فرحات . وكان بودي أن أشير الى « أبشالوم » جوزيف نجيم ، ولكنها لم تصدر على حدة ، في كتاب خاص .

هذه المؤلفات ، عبارة عن عودة الى البطولات التاريخية ، والأمجاد القومية والتوجيهات الأخلاقية .

الأولى نثرية ، وأبطالها وبطلاتها أمراء وأميرات . والثانية نثر أيضاً ، وهي حديث أو حوار عن « اللاجئين الفلسطينيين » وما عانوه . وما يعانونه ، أما الثالثة فانها مأساة شعرية ، تتحدث عن تاريخ قديم شهد فيه لبنان مجداً قديماً ، والشاعرية فيها ضيئلة .

أيكون المسرح اللبناني قد انتهى حيث بدأ ؟ أهناك ما يبشر بنهوض الأدب المسرحي عند العرب ؟ أيمكن القول : إن المستقبل للمسرح العربي ؟

— هي أسئلة ترد . والحاضر لا يملك أن يقدم لها اجوبة شافية وافية . والأمر يظل معلقاً على الجهود التي يبذلها العباقرة في أي نوع من الأنواع الأدبية . وإذا كان هذا العصر يشهد أفولا في « المسرح » فهلا يعني أن ذلك نهائي ، وأنه سيدوم ؟!

عبد اللطيف شراره

نظرات في المسرح الفرنسي الحديث

الايديولوجية الملتزمة

بقلم عائدة مطرجي ادريس

لابد لي ، قبل ان اخوض في هذا البحث ، من توضيح سريع لكلمة « ايديولوجية » . فانا لا اقصد بها ، ما كان يقصده الفلاسفة حتى ايام « هيغل » ، اي الفكرة المجردة التي يبنى على اساسها النظام الفلسفي ، الفكرة الجافة التي خلت من كل معين للحياة ؛ وانما اقصد بها هنا – ولابد لي من هذا التفريق ليتضح النهج الذي سأسير عليه – الفكرة المعاشة ، الحية ، التي يستمدها المرء من صميم تجاربه الخاصة او من تجارب سواه من الذين عايشهم . وهكذا تصبح كلمة ايديولوجية هنا مرادفة لكلمة معنى Significalion . ولهذه الملاحظة ناحية هامة جداً ، في المسرح بنوع خاص ؛ ذاك ان المسرح يقوم على عنصرين هامين يتضمنان العالم الخارجي (اي ما يشمل الكادر والتمثيل) والعالم الداخلي (اي ما يشمل التحليلات النفسية والمعاني) . ولقد كان احد هذين العنصرين يغلب على الآخر باختلاف العصور . اما المسرح الفرنسي الحديث ، ولاسيما في انتاج ما بين الحربين ، فانه يتسم بغلبة الفكرة او المعنى على التمثيل .

يذكر غايتون بيكون Gaëtan Picon (١) في فصل كتبه عن المسرح محدداً القطعة المسرحية بانها « اولا قطعة تتمتع بميزات كل قطعة مكتوبة ، ولكنها قطعة صنعت لكي تمثل ، اي لكي تعاش امامنا ، لكي تتصل بنا وتدفعنا الى الأتحاد الضروري بين بطل العمل والمتفرجين . وهذا الأتحاد يمكن ان يتم بطرق غير طرق الأدب الصافي .

« اما الأدب المحض فما هو الا قطبه الأقصى ، اما القطب الآخر فهو قطب « تمثيل » الوجه والحركات والأحداث . ان المسرح يتعلق بالعالم الفكري وبالعالم المادي ايضاً . انه تمثيل للافكار ، وهو ايضاً تمثيل للأجساد . هذا هو نطاقه المتشعب ، الملتبس . وبقدر ماينتسب المسرح الى أحد هذين العالمين ، يجب علينا ان نميز بين « مسرح الكتاب » هذا المسرح الذي تكفيه القراءة وحدها لكي تظهر قيمته ، « والمسرح – المسرح » الذي يتوجه الى السمع اكثر مما يتوجه الى القراءة والى التمثل اكثر مما يتوجه الى الخيال »

ثم يتابع « بيكون » فيقول « ان مما لاشك فيه ان اغلب المسرحيات الدراماتيكية الكبرى المعاصرة تنتسب الى « مسرح الكتاب » .

ونحن ، في هذا البحث ، سوف نوضح الأسباب التي جعلت المسرح الفرنسي الحديث يتسم بهذا الطابع الخاص .

(١) راجع كتابه : Panorama de la Nouvelle Littérature Française .

وليست محاولتنا هذه تأريخاً للمسرح الفرنسي الحديث ولا جمعاً شاملا لأعلامه ، وانما هي محاولة لعرض ميزة رئيسية تطبعه بطابعها الخاص في حقبة معينة من الزمن شبيهة بهذه الفترة التي تمر فيها بلادنا العربية ، خاصة في مرحلتها الأخيرة ، من معركة حياتنا القومية .

لقد كان لويلات الحرب اثرها البالغ في النفوس الشابة من ابناء هذا الجيل ، فقد دب اليأس اليهم وتغلغل في كيانهم . ولم تنهر جميع القيم امام قوة المغتصبين ؟ ثم ما نفع هذه النظم الفلسفية المكدسة التي لا تستطع ان تعالج مشكلة واحدة من مشاكل هذه الحياة ؟ والعلم ؟ هل استطاع ان يحل جميع المعضلات او شيئاً منها ؟ لا لم يواجه العالم قضايا اكثر من التي يواجهها اليوم ، ولم يكن في الزمن من الأزمان مدعواً الى ان يجيب على كل معضلة تعترضه مهما كان الثمن كما هو مدعو اليوم

لقد بات من العسير ان نجهل ان لا جواب اليوم الا ويتضمن مجازفة وان كل مفهوم للانسان هو مشروع داخلي .

ان هذه الحياة القلقة ، المضطربة ، المتشككة هي التي دفعت انسان هذا الجيل لكي ينكمش على نفسه يستكشفها ، وينظر الى ما حوله على ضوء الواقع مما جعل النغم المسيطر على انتاجه ، القلق واليأس . لقد اصبحت غاية الكتابة عند الكثيرين تعني ان يصب الكاتب فكره على مشاكل عصره التي تلاحقه من غير ان يجد مبرراً للهروب .

من اجل هذه الأسباب كلها اخذت الفلسفة تتسرب الى الأدب لكي تحتل فيه مكاناً رحيباً ، ولكنها الفلسفة التي غمست بالحياة حتى الأعماق !

*

من اعلام المسرح الذين اتسم انتاجهم بهذا الطابع الفلسفي القلق غبرييل مارسيل وسارتر وكامو وروبلس وغيرهم من الذين كان يبدو لهم ان العنصر الهام في المسرح انما يقوم على الفكرة ، على المعنى الذي يستمده الأنسان من الواقع ، ذلك الواقع الذي لا مفر منه مادام الأنسان قد القي في هذا العالم وجهاً لوجه مع قدره ، وما يحتوي هذا القدر من معان مختلفة تتصل بعلاقته مع خالقه ، مع عالمه ، مع اخيه الأنسان .

ولقد اصبحت سيطرة الفكرة – المعنى – شديدة في هذا المسرح ، حتى بات من العسير فهم اية مسرحية من مسرحيات سارتر او مارسيل او كامو مثلا الفهم التام المقصود مالم يكن للمرء فكرة مسبقة عن فلسفة كل منهم .

وتأكيداً لما ذهبنا اليه – اي غلبة المعنى على المسرح الفرنسي الحديث واهتمامه بالنواحي الأنسانية والأجتماعية وتغلغل الفلسفة الحية اليه تغلغلا يصعب ادراكه للنظرة الاولى – سنستعرض



عائدة مطرجي ادريس

بعضاً من مسرحيات مارسيل وسارتر وكامو ، مكتفين بهؤلاء لأنهم يؤيدون فكرتنا خير تأييد اولا ولضيق المجال ثانياً .

لنستعرض مسرحية مارسيل « النعمة » . انها تمثل قصة فتاة كانت مخطوبة الى شاب قد اصيب فيما بعد بالتهاب في رئتيه مما ادى الى تأخير الزواج . ولكن الفتاة ابت ان تفقد حبيبها فقررت ان تتزوجه قبل ان يستفحل به المرض . وتم الزواج بالفعل وسكنا في جبل قرب المستشفى . وكانت الزوجة ، بكل ماملكت من ارادة تحاول ان تشفي المريض فاخذت تشعره بانها نقية طاهرة وكانت بحاجة الى ان تشعره بذلك لأنه كان قد اخذ يميل الى نوع من الصوفية لا يمكنها ان تصدم بفكرة ألا تكون زوجته غير تلك . وكانت الزوجة ترقب حالات زوجها القريبة من الهذيان ؛ ويحتدم النزاع بينهما ، وتثور الزوجة ضد شفقة زوجها على نفسها العمياء ، فتستسلم في النهاية الى استاذ لها . وتعترف الزوجة بهذه الخيانة ، فتثور اعصاب الزوج محاولا لأول مرة ان يكون هو الزوج العشيق . ثم تتملكه الحقائق الصوفية من جديد فلا يرى في هذه الخيانة الا فعل الأرادة الالهية التي تريد ان تحول بينه وبين الوقوع في حفرة الجنسية البغيضة مرة اخرى ، فيموت مذهولا .

هذا هو المعنى الظاهري للمسرحية ، اما المعنى الحقيقي الذي تتضمنه فلا يمكن للقارئ ، بله للمتفرج ، ان يسبر اغواره بسهولة الا اذا عرف نزعة مارسيل الروحية ، تلك النزعة التي ترفض ان تستسلم دائماً الى التفسير المادي للعواطف الأنسانية ، التفسير بالأسباب . ان ما يريد ان يبرهن عنه مارسيل هنا ، هو ان في اعماقنا ابداً ما يبعد هذا التفسير ؛ انه نوع من الأيمان ، نوع من النعمة يصعب شرحها او تحليلها . انه شيء يتجاوز حدود التجربة ، ويتجاوز بالضرورة اظهاره بسهولة على خشبة المسرح .

وكذلك مسرحيته « Le Quatuor En Fa Dieze » فأنها تحمل في طياتها معاني عميقة وتمثل افكاراً لا يمكن للمشاهد ان يتوصل الى كنهها بسهولة مالم يأتلف مع فلسفة مارسيل . انها تشمل نقداً للذاتية ، نقداً مجرباً ومعاشاً في غمرة العمل الدرامائي . وتتخلص المسرحية في ان البطل ستيفان الموسيقي زوج غير مخلص تضطر امرأته الى ان تطلقه . وكان له اخ يدعى روجيه يكن لامرأة أخيه احتراماً شديداً فظل يتردد عليها بعد الطلاق واقنعته في النهاية بان يتزوجها . وتم الزواج ، وظل شبح الزوج القديم ماثلا بينهما بالرغم من ان الأخوين ظلا يلتقيان ويتحابان في السر . ويصدف مرة ان تختبيء الزوجة في زاوية مظلمة من غرفة الموسيقى مدفوعة بقوة مجهولة تنصت الى هذا اللحن الذي شهدت ولادته منذ سنوات عديدة والذي ضمنه ستيفان كل نفسه . لقد اخذت هذه الموسيقى تتسلل عذبة الى نفسها كأنما هي صوت مؤنب ، فاذا بها تنسلخ عن هذا العالم الذي يضع حدوداً فاصلة بين « الأنا » و « الأنت » . لقد زالت امامها جميع المتناقضات فاخذت تتحرك فيها عاطفة قوية جديدة تتجه نحو روجيه ، اخي ستيفان ، الرجل الذي يحب ستيفان ولأنه يحب ستيفان ... !



غابريل مارسيل

لقد اوضح مارسيل بأقتضاب معنى هذه المسرحية في احد كتبه (١) قائلا : « ان ما يتكشف لأبطالي هنا في اطار من النور الذي قد لا تطول حياته ، يتجاوز النظم المغلقة التي يحبسنا فيها الحكم ، انه نوع من عدم التمييز المجدي تتصل فيه الكائنات في عمل الأتصال نفسه وبه . ولكن عدم التمييز هذا بين الأنت والأنا ، بين «الأنت» و «الهو» ما هو بالعنصر المحايد الذي يتوجب علينا ان نغوص فيه وان نستقيل . وانما هو في الأصح نوع من الوسط الحي من الروح تستمد منه قوتها وتتجدد في التجربة ! . (١)

هذه المسرحية هي كما ذكر المؤلف نفسه شرح حي لنظرية « الأنت » التي تتكشف عنها فلسفة مارسيل والتي تشكل المحور الرئيسي الذي تدور حوله . ان هذا النوع من ذوبان شخصية روجيه وستيفان ما هي وحدة عقلية يمكننا ادراكها وتمييزها ، وحدة ترى فيها المرأة بوضوح في احدهما الشبه كما يعرف الولد من ملامح ابيه . ان ماهية ستيفان تظهر في روجيه نفسه ، ماهيته الحقيقية الميتافيزيكية التي تشع في روجه بفضل هذا الحب العميق الكامن بين الأخوين ليؤلف بينهما .

لقد جسدت هذه المسرحية ما صرح به مارسيل اكثر من مرة من « ان الكائنات تتحقق بفعل الأتصال وفيه التحقق الصادق الخلاق » .

وان نحن استعرضنا اغلب مسرحيات مارسيل رأينا ان كل واحدة تجسد فكرة معينة آمن بها المؤلف ايماناً صادقاً تنبض فيها الكلمات على شفاه ابطاله .

« فقصر الرمل » Le palais du Sable الذي سبق في ظهوره المسرحية السابقة يجسد الفكرة الخاطئة التي تراود البطل من ان الأنسان يستطيع ان يعيش حياته كما يحلو له . انه يكتشف في النهاية ان الأنسان محتاج الى الآخرين وان كل فرد يحدد مصير الآخر اراد ذلك ام لم يرد .

وكذلك مسرحية « Iconoclaste ايكونوكلاست » فانها تجسد فكرة الأمانة الخلاقة التي تشكل احدى النقاط الرئيسية لفلسفة مارسيل انها توحي بالفكرة التي تحث المرء على ان يرتفع عن المستوى الموضوعي ، المستوى المعطى ، لينتقل الى مستوى السر . انها توحي بما وضحه مارسيل فيما بعد في ابحاثه الفلسفية من ان السر هو الكائن الميتافيزيكي الذي لا يمكن للحياة ان تتنفس بدونه : « لعل السر وحده هو الذي يجمع . ومن دون السر تصبح الحياة غير صالحة للتنفس » هذا ما يردده بطل المسرحية

والحقيقة أيضاً ان مسألة الحقيقة Authenticité هي التي تشكل نقطة الارتكاز في مسرحيته « رجل الله » . Un homme de Dieu وهي مسألة مطروقة هذه المرة من اجل ذاتها : هل نحن حقاً ما نعتقد اننا اياه ؟ وهل باستطاعتنا ان نعرف حقيقة ما نحن ؟

هذا هو السؤال الذي طرحه على نفسه البطل «كلود» في غمرة مأساة عائلية . لقد خانته زوجته مع شاب آخر وكانت ثمرة هذه الخيانة فتاة غفر لها « كلود »

---

(١) Du Refus à l'nvocation ص ٥٢

(١) راجع المشهد الأخير من المسرحية نفسها

ولأمها . وتمر السنون فيرجع العشيق وقد انهكته حياة التعب والمجون واشرف على الموت فطلب ان يرى أبنته قبل وفاته . اذ ذاك ينبعث الماضي الذي توهم كل من الزوج والزوجة انه قد زال، وتنبعث الأسئلة التي يواجهانها: هل اعترفت الزوجة بخطيئتها لأن علاقتها المستمرة مع عشيقها تخيفها ؟ واي رجل هو ذاك الزوج حتى اعترفت له بكل شيء ؟ هل صحيح انه لم يعرف ان يحب كما يحب الرجال ويكره كما يكرهون حتى غفر لها بهذه السهولة ، ام ان مهنته – كرجل دين – التي اصبحت آلية لكثرة ما تكررت ، هي التي دفعته الى هذا الغفران ؟ لقد كشفت هذه التجربة القاسية للزوجين انهما كانا يعيشان في زيف مع نفسهما . اجل لقد غفر لها لأن هذا الغفران لن يكلفه شيئاً ، بل انه كفيل بأن يبعد العار عن بيته وبان يربط اليه الزوجة الجريحة . لقد كان انانياً معها . انه لم يحبها ولم يعاملها كما يعامل الزوج زوجته ، بل تركها جريحة تعاني آلامها وحدها . لقد كشف العشيق للزوجة في هذا اللقاء الذي تم بينهما بعد فراق طويل الحقيقة المرة . وها هي الزوجة تكشفها بدورها للزوج .

الحقيقة التي تكتشف من هذه المأساة تكمن في ان المرء لا يستطيع ان يكتشف وجوده الحقيقي الا بان يتجاوز « مهنته » ليعيش بصدق حياته كأنسان تدب في عروقه الدماء، ليحس، ويشعر، لا ليفكر دوماً ويحبس نفسه في سجن العقل والمعقول ، هذا السجن الذي يبعدنا عن واقع الحياة تاركاً في نفوسنا فراغاً رهيباً .

و ليس في استطاعتنا ان نستعرض مسرحيات مارسيل كلها لكثرتها . ونعتقد ان ما ورد كاف لأعطاء فكرة واضحة عن ميزات هذا المسرح الغني بالأفكار ، والذي لا يستطيع المرء ان يكتشفه، على حقيقته، لمجرد رؤية اشخاصه يتحركون على خشبة المسرح. انها قطع تحتاج الى القراءة الواعية او المشاهدة الواعية المتربصة ايضاً . فهي اذن ابعد ما تكون – كما رأينا – عن ميزة المسرح للمسرح الذي يعتمد على التمثيل اعتماداً كبيراً ، ويستمد قيمته منه .

ولكن هل يعني ذلك ان مسرحيات مارسيل قد وجدت كلها لأظهار افكاره والدعاية لها ام انها جاءت تلقائية تلبية لحاجة في نفس الفنان ؟ وهل طغت الفكرة – المعنى ، بحيث افسدت الجو الحقيقي، الذي يجب ان تنعم به المسرحية ؟

قبل ان نجيب على هذه الأسئلة لابد لنا من القاء بعض اضواء على حياة مارسيل طفلا وشاباً، علنا نرى فيها خطوطاً تسهل علينا الجواب .

لقد كان الطفل مارسيل فتى وحيداً وكان مغرماً بالحوار يتكلم تارة مع نفسه وطوراً يتخذ لنفسه اخوة واخوات يتجاوب معهم . ومن هنا نشأت رغبته الطبيعية للأتصال مع الآخرين ، للتبادل مع « الأنت » فيما بعد . ولنستمع اليه يروي ذلك : « اذكر جيداً انني قد اخترعت او اتخذت من نفسي اخوة واخوات كنت اتبادل معهم الأحاديث ولن اتردد اليوم في التفكير بان هؤلاء المحاورين الخياليين كانوا في الحقيقة ابطالي الأولين. ويبدو لي ان المسرح قد تكشف لي في سن مبكرة جداً كأنما هو التفتيش عن مخرج ، عن الواسطة للخروج من وحدة ضرورية ، من وسطي العائلي الناضج ، الناضج اكثر مما ينبغي به » (١)

وهكذا نرى ان الحوار كان عند مارسيل حاجة نفسية ، ميلا طبيعياً ترعرع معه منذ الصغر حتى اذا ما بلغ الشباب ورأى المأساة الأنسانية تتجلى في اروع مظاهرها ، في الحرب ، حيث تنهار القيم الأنسانية ، ويقتل الأنسان أخاه ، وتتكدس تلك الأشلاء جيفاً نتنة بعد ان كانت تزخر بوميض الحياة المقدسة ، بعد ان رأى هذه الحقيقة اخذ تفكيره يتعمق شيئاً فشيئاً نحو الوجود كواقع حي فقاده ذلك الى "الطريق المؤدي نحو فلسفة الحياة المعاشة . لقد اوحت له الأشلاء المكدسة بعلاقة النفس والجسد ، وانتهى على التوالي بان هذا الجسد الممتلك الفاني لا يمكن ان يكون كل شيء . ان سراً يكمن وراءه ، سراً يكمن في علاقته مع النفس التي لا يدرك كنهها . ولابد لهذا السر من موح له. وهكذا ارتفع مارسيل من الواقع الى الأحساس بالله ، الأحساس به كذاتية قابلة ، كالأنت .

لقد كان مارسيل اذن فناناً مسرحياً بطبعه ، وكانت افكاره وليدة التجارب المعاشة ، والأحساس الفني الصادق، فحالفه النجاح في معظم مسرحياته ، فلم يعوزها لا الشعور الحي ، ولا الكلمات النابضة ولا مجّها التكلف . وهذا هو السر في انك تقرأ مسرحياته او تشاهدها فلا تبدو لك فلسفية للوهلة الأولى . ذلك انه قد جعل نقطة الأرتكاز لا الفكرة المجردة بحد ذاتها ، وانما جعلها في الأشخاص ، الأشخاص الذين ساغهم وهم في غمرة وضعهم الدرامائي ، الأشخاص الذين تجري في عروقهم دماء الحياة . من اجل ذلك بالذات ايضاً كانت مسرحيات مارسيل تحتفظ بمعاني عميقة لا نستطيع سبر اغوارها بسهولة انها بعض حياة ! واي لغز اقوى واعمق من لغزها ؟ ان المأساة تنبع عنده من التناقض الداخلي الذي يعانيه الأشخاص كما رأينا . ان عالمه داخلي تتحد فيه الفكرة والشخص الذي يمثلها فتتحد معها الحركة الدرامائية والحركة الديالكتيكية. ان المأساة هنا في الفكرة بنفسها ، لأن هذه الفكرة منغمسة في الأنسان لا في افق موضوعي متعال .

لقد مشت الفلسفة والدرام عند مارسيل جنباً الى جنب ، وكان تطور الفكرة مرافقاً للتطور الشكلي فكان هذا المسرح الحي .

*

اما سارتر فقد استمد ادبه من تجارب عصره ، ولكنه بدلا من ان يسمو بالأحداث كما فعل مارسيل، فيعلو على اليأس بالأمل وعلى الانتفاض من الآخرين بالحب والأتصال والقابلية فتكتسب بذلك فلسفته ، على واقعيتها ، صبغة روحية ، بدلا من هذا كله ظل سارتر اشد التصاقاً بالبيئة كما هي ، البيئة التي يفتتها اليأس وينفضها الآخر ويمحو وجودها ، البيئة التي تدعو الى القرف والتي لا تجد سبباً تبرر به وجودها ، البيئة العطشى الى الحرية ، الى الأنعتاق من العبودية ، عبودية الآخرين

– التتمة على الصفحة ٧٥ –



سارتر

(١) راجع كتاب « المسرح المعاصر » في فصل كتبه مارسيل تحت عنوان « المسرح والفلسفة وعلاقتهما في انتاجي ».

٣٩

طيران الشرق الأوسط

مواعيـــــد السفر من بيروت

الاحد	القاهرة	الساعة	٨،٠٠ صباحاً
	اسطنبول	الساعة	١،٣٠ بعد الظهر
الاثنين	الكويت – الظهران	الساعة	٧،٣٠ صباحاً
	جـــده	الساعة	١٠ صباحاً
الثلاثاء	القـــاهرة	الساعة	٨،٠٠ صباحاً
	روما – باريس – لندن	الساعة	٨،٣٠ صباحاً
	اسطنبول	الساعة	١،٣٠ بعد الظهر
الاربعاء	نيقوسيا	الساعة	٩ صباحاً
	انقره	الساعة	١٠ صباحاً
الخميس	البحرين – الظهران	الساعة	٦،٣٠ صباحاً
	بغداد – الكويت	الساعة	٧،٣٠ صباحاً
	اثينا – رومـــا	الساعة	السادسة مساء
الجمعة	القاهرة	الساعة	٨،٠٠ صباحاً
	انقره	الساعة	١٠ صباحاً
	بغداد	الساعة	١،٣٠ بعد الظهر
السبت	روما – باريس – لندن	الساعة	٨،٣٠ صباحاً
	نيقوسيا	الساعة	٩ صباحاً
رحلة يومية	القدس	الساعة	الثانية بعد الظهر

للاستعلامات وحجز التذاكر
راجعوا وكلاء السفر أو شركة
طيران الشرق الاوسط
بيروت . باب ادريس . بناية
عبود . ت: ٢١٢١٢/٣/٤/٥
راس بيروت بناية أنكل
صبار . ت: ٢٣٩٢٩

M·E·A

سافروا بطائرات

B.O.A.C. ASSOCIATE

طيران الشرق الاوسط

من روائع المسرح العالمي الحديث

رؤوس الآخرين

بقلم : مارسيل أيميه

نقلها عن الفرنسية : الدكتور سهيل إدريس

لا تزال مسرحية «رؤوس الآخرين» تمثّل على بعض المسارح الفرنسية ، ولا تزال تثير ضجة كبرى في اوساط القضاة واوساط الشعب على حد سواء . وقد اقيمت الدعوى على مؤلفها حين عرضت للمرة الاولى منذ سنتين بحجة انه يسيء الى سمعة القضاء الفرنسي ، ولكن لم يُحكم على المؤلف بشيء ، لأنه لم يتهم أحداً بالذات . وهذه المسرحية الرائعة تفضح الضمير المزيّف في بعض رجال القضاء الفرنسي وتتحدث عن الفضائح التي تقع في تلك الاوساط . واذا كان في فرنسا بعض الاحرار الذين لم تفسد السياسة ضمائرهم ، فان فيها كثيرين من الذين أصبحت ضمائرهم مدخولة ، ولا سيا اذا واجهوا قضايا الشعب العربي في الجزائر . وبالرغم من ان هذه المسرحية تتناول القضاء الفرنسي ، فاننا نستطيع ان نتخيّل منها بعض الضمائر الفرنسية التي زيفتها النزعة الاستعمارية . وهذا هو الفصل الاول من هذه المسرحية :

الحادث يجري في « بولدافيا »

قاعة استقبال النائب العام مايار . في الداخل ، نافذة كبيرة ذات اربعة مصاريع ، اثنان منها مشقوقان . من ناحية الحديقة ، جانب من رواق غير مغلق يفضي اليه بوساطة درجتين . ومن جانب الساحة ، باب .

مقاعد مختلفة ، طاولات ، بيانو . تمثال نصفي لمونتسكيو قائم على قاعدة .

المشهد الأول

جولييت مايار ، امرأة في الثلاثين ، باهتة الهيئة ، من غير أناقة . تذرع القاعة وتنظر الى ساعتها . الخادمة بييريت تُدخل رينيه اندريو ولويس اندريو وهما بلباس المدينة) .

رينيه — جولييت ، ماكانت النتيجة ، يا عزيزتي ؟

جولييت (هابطة الدرج) — لا شيء ! انه لم يخابرني بعد .

لويس — ليس في ذلك ما يدعو الى القلق . فانه يحدث احياناً ان تمتد المناقشات حتى منتصف الليل . تذكري قضية « لوموان » .

جولييت — انني اذكرها ، ولكنه يومذاك خابرني في فترة رفع الجلسة . أما هذه المرة ، فلعله لم يستطع ان يتصل بي ، او لعله ، بكل بساطة ، قد نسي .

أشخاص المسرحية

النائب العام مايار
جولييت مايار (زوجته)
رينيه اندريو
لويس اندريو
النائب العام برتولييه
روبرت برتولييه (زوجته)
بييريت
فالورين

رينيه (مقبلة جولييت) — يا عزيزتي المسكينة ، اية حاله نفسية تعانين الآن !

جولييت — آه ! لو كنت تعلمين ! بعد الظهر ، لم اكن اتماسك على قدمي ، حتى اذا بلغت الساعة السابعة ، كانت الحياة قدتقلصت عني .

رينيه — انك يا عزيزتي تبالغين في جلب الهموم لنفسك .

لويس — لن يحدث شيء ذو خطر ، حتى ولو افترضنا اسوأ النتائج .

جولييت — اعرف ذلك ، فانه ينبغي لي الا افكر به ، ولكني لا استطيع . لقد كان فردريك يعلق على هذه القضية أهمية كبرى ، وكان شديد الانشغال بها ، حتى انني لم اكن استطيع اذا نفسي ان افكر بشيء آخر .

لويس — انك لتبالغين في الاهتمام بهذا الأمر .

جولييت — ذلك ان اخفاقاً يصيبه ، يوشك ان يلحق الأذى بسمعته وعمله .

لويس (متشككاً) — اوه ! تعلمين ان سمعته وعمله ...

جولييت — بمزاجه ، على اي حال . إنه بحاجة الى النجاح كي يشعر بالسعادة . (ملتفتة الى الرواق) كلا ، ليس هو أباكم ! ناموا يا أعزائي ، ان الوقت متأخر جداً ، وانا أعدكم بان يدخل عليكم البابا ليقبلكم حالما يعود .

لويس — انني واثق بفردريك . كوني على يقين من انه سيعرف ان يفيد من الوضع خير إفادة ، وثقي ، يا عزيزتي جولييت ، ان زوجك سيكون

عما قريب احد مشاهير الرجال المرموقين في بولدافيا .

جولييت — ان هناك كثيراً من المصادفات والعناصر غير المتوقعة التي قد لا تكون في صالحه ! جو القاعة ، او اعضاء المحكمة ، او مزاج الرئيس ، او تردد شاهد ، ما يدريني ؟

رينيه — اما انا فلست قلقة . ان زوجك يعرف ان يفيد من كل شيء ، حتى من غير المتوقع . انه يملك عقلا منظماً .

جولييت — انه هو ... فانا اسمع وقع خطاه ... يا إلهي ، شرط ان يحمل نبأ سعيداً ؛ لم يتفق لي يوماً ان شعرت بمثل هذا القلق وهذا الضيق .

المشهد الثاني

(يدخل فردريك مايار من باب الساحة حاملا محفظة جلدية . انه رجل في الثامنة والثلاثين . تتقدم جولييت ورينيه ولويس للقائه .)

لويس — اي نبأ تحمل لنا ؟

(يهز مايار رأسه بكآبة)

رينيه — قضي الأمر . لابد ان فالورين ، هذا الحيوان ، قد انقذ نفسه .

جولييت — لقد حدست بذلك .

لويس — يا عزيزي المسكين . إذن ، لا ؟ الم تسر القضية حسب مرامك ؟

مايار (ينفجر ضاحكاً ، ويقبل على جولييت بهيئة المنتصر) بلى ، بلى ! قد سارت الأمور على ما يرام ، ما دمت قد استصدرت حكماً على صاحبنا هذا .

لويس — أصحيح ما تقول ؟ حكم بالأشغال الشاقة ؟ مؤبد ؟

مايار — ابداً . بل هو حكم بالاعدام !

رينيه ولويس (مصفقين) — براڤو ! براڤو ! ان هذا لمدهش !

جولييت (مرتمية على عنق زوجها) يا حبيبي ! كم انا سعيدة ! لا ، إنك لا تستطيع ان تتصور مبلغ سعادتي ! ليتك عرفت الضيق الذي مررت به ! كنت لا اجرؤ بعد على ان آمل النبأ السعيد . لقد تأخرت عودتك ، ولم تتلفن .

مايار (متأثراً) — صغيرتي العزيزة (يقبل جبينها) لقد تأخر صدور الحكم ، وكان علي بعد ذلك ان استمع الى حديث رئيس غرفة « روبيشون » الذي استبقاني عشرين دقيقة اخرى .

رينيه — وحين دخلت ، خدعتنا بهيئتك هذه ، هيئة الدفن ، كما لو ان صاحبنا قد اخلي سبيله ! (لحظة) انه لبشع ، هذا الذي عملته ، أيها النائب العام مايار !

(تأخذ رينيه وجولييت بذراعي مايار)

جولييت — نعم ، ان هذا بشع جداً ، ونحن جميعاً غاضبون .

مايار — استميح الجميع عذراً وأعدكم الا اعود الى مثلها .

جولييت — هل نسامحه ؟

رينيه — هذه المرة نسامحه لأنه رجل فريد ، عظيم ، عبقري !

لويس — اصارحكم بأني لم أكن انتظر حكماً بالموت .

مايار — بكل صراحة ، أنا ايضاً لم اكن أتوقع ذلك . صحيح ان في القضية جريمة دنيئة : فان صاحبنا قد قتل امرأة مسنة بقصد سرقتها ، ولكن لم يكن هناك ، بعد كل حساب ، دليل حاسم . كان هناك بالاجمال باقة من القرائن الخطيرة ، ولكنها ليست مع ذلك الا قرائن . ان آثار الأصابع ، التي هي آثار اصابعه دون شك ، لا تشكل دليلا كافياً . لهذا كان مجال الدفاع متسعاً . وقد قال المعلم « لانكري » : ليس لديك الا يقين معنوي . وقد كان هذا صحيحاً ، آخر الأمر .

لويس — بالطبع كان موقفه قوياً . ولا بد انك تصرفت بالقضية تصرفاً بارعاً .

مايار — الحق اني كنت خائفاً . وقد حسبت عشرين مرة ان المتهم قد أنقذ رأسه . لقد شعرت بأنه يفلت مني ، يتسلل بين أصابعي . ولكني كنت اوفق كل مرة الى القيام بالضربة التي كانت تعيده الى الحظيرة .

لويس — حظيرة العدالة ! (يضحكون)

مايار — ولكن اسوأ ما في الأمر ان هذا الحيوان كان يوحي بالود . وليس هنالك ما هو أشق من ذلك على نائب عام ، ولا أخطر . انه لم يكن مطلقاً ذلك الوحش الذي كنا ننتظر رؤيته . بل لقد كان عكس ذلك تماماً .

لويس — ما مهنته في الحياة ، متهمك هذا ؟

مايار — انه عازف جاز .

لويس — آه ! حقاً !

مايار — تصور فتى في الخامسة والثلاثين ، ذا مظهر متميز بالرغم من مهنته ، ووجه حيوي يتنفس الصراحة والشرف ، ونظر ذكي ، وحركات رشيقة وطلاقة في اللسان ، وصوت مرتعش أحياناً ، جدير به ان يهز النفس .

رينيه — وهل كان جميلا ؟

مايار — لا بأس . والى ذلك ، حظ من الأناقة في الملبس ، ورشاقة مهملة بعض الشيء .

جولييت — وهل كان في عداد اعضاء المحكمة نساء ؟

مايار — اثنتان .

جولييت — اذن ، فقد كان كل شيء ضدك حقاً !

مايار — بوسعك ان تقولي ذلك . وحين كان المتهم يعلن براءته ، كنت أشعر بان القاعة تنحاز اليه ، بل المحكمة والرئيس . وعند ذاك كنت ارفع عقيرتي وأعيده الى الجدار : « اين كنت مساء اول حزيران بين الثامنة ومنتصف الليل ؟ »

لويس — حقاً ، اين كان بين الثامنة ومنتصف الليل ؟

مايار — في بيت ضحيته ، من غير شك ! على انه يزعم ، هو ، انه قضى الامسية في فندق بصحبة امرأة مجهولة . وقد كان هذا امراً مضحكاً ، بالنسبة لقضية التبرير ، ولكنه كان يؤكد ذلك بطريقة كان اعضاء المحكمة يهتزون لها . وأخيراً ، ارتد الود الذي كان يوحيه الى نحره ، وأن فضل ذلك عائد الي .

رينيه — وكيف بلغت ذلك ، يا ساحري العزيز ؟

مايار (مستعيداً لهجة الخطابة في المحكمة) — سادتي القضاة ، ان امامكم قاتلا ليس اخطر سلاحه السكين او المسدس ، بل هذا الود الذي يوحيه ... (مغيراً لهجته) ما تقولون في ان نتحدث حديثاً آخر ؟ ليست بي رغبة ، مهما كان الأمر ، ان اعيد المحاكمة وحدي .

لويس — يا للخسارة !

جولييت (ملتفتة الى الرواق) — نعم يا اعزائي ، لقد عاد البابا ... إنه هو الذي سيخبركم ذلك . (لمايار) انهم الاولاد . وهم لا يستطيعون النوم . إذهب فقبلهم وانبئهم النبأ السعيد . وما اشد ما سيفرحون !

مايار (متجها الى الرواق) —ياأحبائي الصغار ! عند الظهر ، استوعدني « الان » ان أحمل له رأس المتهم !

(الجميع يضحكون . يرقى مايار الدرجتين المفضيتين الى الرواق)

جولييت (لمايار)— لقد قضوا الامسية كلها وهم يحكم بعضهم على بعض بالاعدام !

(ضحكة متلطفة من مايار الذي يختفي في الرواق)

المشهد الثالث

جولييت (مبتسمة) – آه ! احس اني ولدت فجأة من جديد !

لويس –: انك تشبهين فتاة تكتشف عذوبة الحياة .

رينيه (لويس) – لست انت الذي توفر لي ابداً فرحة كهذه .

لويس – اوه يا عزيزتي ، انني امين متحف « لوغرين » ، وليس باستطاعتي ان آمر بقطع رأس أحد .

رينيه – ان تكون المرأة زوجة رجل يتصرف بحياة الآخرين ، لابد ان يكون هذا شيئاً لذيذاً !

جولييت (بلهجة ينفذ منها الغرور) – انا لست ادري ان كانت جميع نساء النواب العامين مثلي ، ولكني استطيع ان اقول انني اعيش حقاً جميع قضايا فردريك . فهو طوال الوقت الذي يعد فيه مطالعته ، منهمك ، متوتر الاعصاب سريع الغضب ، بحيث اشعر انني انا بالذات مسؤولة عن مصير القاتل .

رينيه – طبعاً . فان زوجك انت يجعلك تشعرين بالانفعالات .

جولييت – وحين تأتي نهاية الحكم ، فأية راحة واي انبساط ! لا سيما حين تغمره السعادة كما هو شأنه هذا المساء . أنا اشعر بأني خفيفة ، وان بودي ان اتسلى ... بل الحق ان بودي انْ ارقص .

رينيه – سيسمح لك بكل شيء في هذا المساء . (تذهب الى البيانو) ان لويس راقص رديء، معالأسف ... وهو لا يزال على كل حالعندحد«التانغو» الذي كان يرقصه آباؤنا .

لويس – لا تصدقها . ان مهنتي تورث لديها بعض المرارة . انني ارقص كالجنية .

(توقع رينيه بعض أنغام التانغو. ترقص جولييت ولويس خطوتين او ثلاثاً)

المشهد الرابـــع

(تفتح بيريت الباب الأيمن وهي تنظر ببسمة متوددة الى جولييت ، وتفسح الدخول للنائب العام « برتولييه » وهو رجل في الخامسة والخمسين)

برتولييه – اين هو المنتصر ، حتى أضمه بين ذراعي الاخويتين ؟ (لجولييت) مساء الخير ... (يتناول كفيها الاثنتين) ايتها الزوجة السعيدة ! (لرينيه) إن عينيها الجميلتين نديتان بالفرح والفخر (يقبل يد رينيه ويشد على يد لويس) اي نجاح هذا ، اليس كذلك ؟

رينيه – رائع ! فاتن ! انك ترى الجذل الذي نحن فيه . ولكن ما اشد الأثر الذي خلفته هذه القضية في نفس هذه العزيزة المسكينة التي كانت ترتعش هنا وهي تنتظر النتيجة !

جولييت (لبرتولييه) – انت ترى انني قد استعدت هدوئي تماماً .

برتولييه – في الواقع . ولكن ربما اتيت لأقطع لعبة صغيرة ؟

لويس – كنت اقوم باشياء مدهشة . وقد كادت جولييت تصيح من فرط الحماسة !

رينيه – اتراه قد سحق قدمك ؟

جولييت – اوه ، لا (ضاحكة) انه لم يكد يلامسها .

برتولييه – يا اصدقائي الطيبين ، انني اقترح ، احتفالا بهذا اليوم المجيد ، أن ...

المشهد الخامس

(يظهر مايار في اعلى درج الرواق)

برتولييه – أسعدت مساء ، ايها النائب العام !

مايار – اسعدت مساء ، ايها النائب العام !

برتولييه – اوه ! انني ، بعد نصرك العظيم اليوم ، لست الا نائباً عاماً صغيراً لا قيمة له ، ووكيلا متواضعاً للسجون والزنزانات . اما انت ، يا مايار ، فاي فنان تغدو !

مايار – انك تبالغ ، يا صديقي العزيز . (يظل واقفاً في اعلى الدرج)

برتولييه – أبالغ ؟ لقد خرجت ، بين جلستين ، استنشق هواء القاعة مدة خمس دقائق . وفي هذا الوقت بالذات ، كنت تختم مرافعتك ، وما كان اروعه ختاماً ! اي ايجاز ، واي عنف ، واية قوة ! كانت كل كلمة من كلماتك مصوبة الى هدف ، حتى ان اعضاء المحكمة انقطعوا عن التنفس ، واذا القاتل يتقلص على مقعده . اما انا ، فلقد استخفت بي الحماسة ، وأجهدت نفسي حتى لا اصفق .

مايار – اجل ، احسب ان ختام مرافعتي قد آتى ثمرته .

لويس – صحيح ، ينبغي الايمان بأنه آتى ثمرته .

برتولييه (بجد) قل يا مايار . ان هذا هو رأسك الثالث . فكر بهذا مايا يا عزيزي . رأسك الثالث ، وانت ما زلت في السابعة والثلاثين من عمرك . ما اروع هذا !

مايار (مبتسماً بتواضع) – اوه ! انت تعلم ...

برتولييه (ملتفتاً ، الى الآخرين) – يبدو انه يجد هذا امراً طبيعياً جداً .

رينيه – انه ساحر ..

برتولييه – اتراك ستقول لي انك لست مسروراً من نفسك ؟

مايار – اوه ، لست غير مسرور .

برتولييه – إنك لتقول ذلك بكل بساطة . ولكن يا عزيزي ويا زميلي المحترم ، يلوح أنك تجهل أنك أصبحت منذ الآن رجلا من ألمع رجال قصر العدل ، أجل ، بكل تأكيد . وإن إعلان دعوى يجلس فيها النائب العام مايار في مقعد النيابة العامة ، يجذب جميع سكان العاصمة إلى المحكمة . وأي عجب في ذلك ؟ ثلاثة رؤوس وأنت لما تزل في السابعة والثلاثين !

مايار (ضاحكاً) – أراك نسيت الأربعة الذين أمرت باطلاق الرصاص عليهم عام ١٩٤٥ .

برتولييه – لا ، يا عزيزي مايار ، أنا لا أنسى شيئاً . ولكنني معجب بك إلى درجة أني لا أستطيع إلا أن أكون صريحاً وصادقاً معك . إن هؤلاء الأربعة ، كانت قضيتهم مطبوخة .

مايار – وإن يكن ...

برتولييه – لنكن محقين يا مايار . كانت الأمور مرتبة آنذاك . ولم تكن مطالعاتك إلا لإنجاز الشكليات . على أنك مقابل ذلك ، قد تجاوزت طاقتك كلها في فضيحة إجازات التصدير ، وسأظل مقصراً في التنويه بذلك ، مهما رفعت صوتي .

مايار – اجل ، لقد تصرفت بتلك القضية تصرفاً طيباً . ولكن أحسب أننا تحدثنا أكثر مما ينبغي عني . ينبغي أن نتحدث أيضاًعن البراعة المدهشة التي سبحت بها بين صخور فضيحة « بطاقات الشراء » .

برتولييه – لقد هنأوني كثيراً على هذه القضية . ولكن أظن أني خضت مواقف أشد خطورة ودقة .

مايار – مهما يكن ، فتلك كانت قضية عظيمة .

برتولييه (مبتسماً) – قل لي ، يا مايار ، لم تكن تملك بعد ظهر هذا يوم أدلة كافية ؟ أليس كذلك ؟

مايار (يبتسم بتواضع) – فعلت ما أستطيع أن أفعله .

رينيه – إن زوجك مدهش . تعال نقبلك ، أيها الرجل العظيم العزيز .

٤٣

مايار – إن هذا أمر يعبر عن رغباتي .

لويس – رغباتك ؟ خنزير !

(يضحك لويس ، والجميع ينفجرون بالضحك . تدخل بييريت من باب الساحة)

بييريت – هل استدعتني السيدة ؟

جولييت – كلا ، يا بييريت ، كلا ، ولكن ما دمت قد أتيت ، فاذهبي وألقي نظرة على الأولاد .

(بينما تدلف بييريت إلى الرواق ، يهبط مايار الدرج . يقبل رينيه ، ثم جولييت)

رينيه – إنها أعذب جداً مما كنت أظن ، قبلة من نائب عام !

جولييت (لمايار الذي ما زال يعانقها) – هل كان الأولاد مسرورين ؟

مايار – إنكم لا تتصورون مبلغ فرحة هؤلاء الصغار . إنهم حين علموا أني حصلت على حكم الإعدام ، قفزوا من أسرتهم ليتعلقوا بعنقي . وكانت فترة صراخ وضحك وأسئلة . وطالبني « جانو » برأس المجرم ، وكان يُعتقد حقاً أني حملته معي إلى البيت . (ضحك عام) .

مايار (منفعلا) – يا لتلك النفوس الصغيرة العزيزة !

جولييت (محنية رأسها على كتف مايار –) إنهم في الحق أطفال على غاية العذوبة والحساسية .

برتوليه (مشيراً إلى مايار وجولييت) – ما أجملها لوحة ! حين عاد المنتصر إلى بيت الأسرة ، وجد الرفيقة الأمينة العطوف التي تعلم جيداً أن الحب يفيد دائماً من النصر ... لا سيما حين يستطيع أن يعتز بموت إنسان ، أليس كذلك ؟ (ضحك متحفظ)

جولييت (ضاحكة) – اسكت أيها النائب العام . انك رجل رهيب !

برتوليه – وانك انت لأسعد النساء . ولكن اقبلوا ، يا اصدقائي ، ان نشارككم فرحكم . منذ لحظات ، حين طلعت علينا من أعلى هذا الدرج ، أيها العزيز مايار ، كنت اتهيأ للقيام بعرض ، او باخطار ، فقد أمرت باعداد عشاء في البيت احتفالا بالحدث المجيد . فانا ادعوكم انتم الأربعة .

جولييت – اي لطف هذا ، واية مفاجأة جميلة !

رينيه – سندير الحاكي ، وسأرقص مع بطل اليوم !

برتوليه – نعم سترقصين . وسنرقص .

مايار – انك ملاك يا برتوليه . ولست ادري كيف اشكر لك هذه الصداقة كلها .

جولييت – هذا هو اذن السبب في ان «روبرت» لم تصحبك ! ان المسكينة تعد العشاء .

برتوليه – روبرت ؟ ابداً . لقد ذهبت الى «كوكتيل» لا ادري اين يقام ولعلها لم تعد بعد . هيابنا بسرعة . انكم جائعون وعطشى . فلنذهب .

جولييت – هل أضع قبعة ؟

برتوليه – لتسيري مئتي متر في شارع مقفر ليلا ؟ كلا ... تعالي هكذا .

مايار – سألحق بكم بعد عشرين دقيقة . ان لدي عدداً من الأشغال سأقضيها بالتلفون ، واريد ان افعل ذلك بهدوء .

برتوليه – حسناً . اما نحن فلنمض يا اولادي .

(يتجه الجميع الى الباب بما فيهم مايار)

رينيه (قد بلغت الباب فالتفتت نحو لويس) – لويس ، محفظتي !

لويس – انها في ذراعك ، ايتها الغبية !

المشهد السادس

(تدخل بييريت من الرواق ، فتبدو عليها الدهشة ان تجد القاعة خالية . وتلاحظ البيانو مفتوحاً فتوقع عليه باصبع واحد لحن « احذر ايها البرج » وحين يعود مايار الى القاعة ، تنقطع عن العزف وهي منزعجة .)

بييريت – اوه ! المعذرة .. حسبت انه لم يبق ثمة أحد ..

مايار – لقد اصطحب السيد برتولييه الجميع . هل نام الاولاد ؟

بييريت (متجهة الى الباب) – نعم ... لقد سرني ان الأمور جرت وفق مرام سيدي .

(يسمع طرق على الباب)

مايار – ادخل .

المشهد السابع

(تدخل روبرت برتولييه في زينة المدينة ، انها إمرأة جميلة في الثلاثين ، تشبه فرساً عصبية وحية ، ندية العين ، خفاقة الصدر . تحيي بييريت ببسمة وانحناءة رأس .)

(تخرج بييريت)

مايار – كيف لا تعرفين اين هم ؟ إنهم في بيتك ! بل انه ليدهشني انك لم تلتقي بهم .

روبرت (تنظر لتتأكد ان بييريت قد خرجت) – ولكن بلى ، لقد التقيت بهم . فحين عدت الى البيت ، علمت ان نائبي العام ، زوجي ، كان عند نائبي العام ، مايار ، فخرجت وبلغت حديقتك حين كانوا خارجين . واذ ذاك اختبأت خلف شجرة الزيزفون ، وتركتهم يمرون . (تضحك) هل انت مسرور بان تراني وحدي ؟

مايار – مسرور جداً .

روبرت – لا يبدو عليك ذلك . بل يلوح ان هموماً تشغلك .

مايار – هموم ، انا ؟ كل ما في الأمر ان عندي بعض أعمال تحتاج الى انجاز بالتلفون ، ولهذا تريني ما زلت هنا .

روبرت – اعمالك هذه ، تنجزها غداً .

مايار – لا ، إنها أمور هامة .

روبرت (فاتحة ذراعيها كما لو انها تستسلم اليه) – وهذا ، اليس امراً هاماً

مايار – لماذا لم تأتي الى المحكمة بعد الظهر اليوم ؟ لقد وعدتني مع ذلك بأن تأتي .

روبرت – نعم ، كانت هذه رغبتي ، ولكني حين وصلت الى قصر العدل ، طويت كشحاً . كنت في حالة من الهياج والضيق ؛ كنت منزعجة .

مايار – انا لا أعهدك حساسة الى هذا الحد .

روبرت – لقد فكرت كثيراً بهذه الدعوى ، بل انا بالغت في ذلك بالتأكيد فانتهى بي الأمر الى ان اعلق عليها أهمية كبيرة جداً ، في حين ان القضية هي في صميمها قضية تافهة .

روبرت – نعم ما فعلت .

مايار – وكان من شأن ذلك اني كنت افقد خيط خطابي ، وكنت اتردد ، فكان المتهم ينقذ رأسه بين وقت وآخر ، بفضلك انت .

روبرت – لو حدث ذلك ، ما كنت اغفره لنفسي ابداً . ومن حسن الحظ انك لم تخسره ! (تضحك) اوه ، نعم ، من حسن الحظ ، من حسن الحظ !

(ضحكة طويلة تثير القلق)

مايار – روبرت ، ما بك ؟

٤٤

روبرت – لابد انه رجع الضيق الذي اعتراني بعد الظهر . ماكان اشدخوفي !

مايار – لا نبالغ في الأمر . انني اقرك على ان تكوني قلقة بعض الشيء في انتظار الحكم ؛ اما ان تشعري بالخوف ...

روبرت – اجل ، خوف من ان تصاب انت بخيبة ، باخفاق من الممكن ان يسيء الى عملك ويضر بسمعتك . وما يدريني انا ؟ انني لست الا امرأة ، امرأة مسكينة .

مايار – اجمل النساء واشدهن تأثيراً واجدرهن بالحب ايضاً . حبيبتي ! (يود ان يجذبها اليه ، فتبعده)

روبرت – انتظر . إنك لم تقل لي شيئاً مما اود ان اعرفه . انني آتية الى منزلك لأستشعر على جلدي ، وفي لحمي ، دفء النصر ، فاذا انت صامت لا تتكلم . مايار ، يا نائبي العام مايار ، يا نائبي قاطع الرؤوس ، حدثني ... حدثني ...

مايار – ولكن لا استطيع . غداً ، ستقرأين محضر الجلسة ...

روبرت (بصوت مغيظ) – ساقرأه بالتأكيد ! ولكن ارو لي مع ذلك ! كيف كان ، هو ؟

مايار – من ؟

روبرت – المتهم ! كيف كانت هيأته ؟ وعيناه ، كيف كانتا ، عيناه ؟ أكان خائفاً ، قل يا مايار ؟ أكان خائفاً حقاً ؟

مايار – اعتقد ان نعم ... ولكنه لم يظهر لحظة انه خائف . فانا لم أر في عينيه تلك النظرة ، نظرة الحيوان المطارد ، التي تبدو في عيون المجرمين في المحاكم . لقد كان يظهر دائماً هدوء في الاعصاب واعياً ، وبين وقت وآخر ، لوناً من السخرية اليائسة تتجه اليه هو نفسه كما تتجه للمحكمة . اجل ، هكذا كان يبدو . فلم يكن الأمر لديه الخوف بقدر ما كان اليأس .

روبرت – اليأس ، اليس كذلك ؟ لقد كان يشعر انه هالك ، محكوم عليه ، مخذوف .. لقد كان يرى الموت ، اليس كذلك ؟ كان يراه ؟

مايار – بل كان يراني متوتراً ، مستحراً لإهلاكه ، ولابد انه كان ، كلما أخذت في الكلام ، يشعر بالحياة تتقلص منه .

روبرت – حتماً !

مايار – وما زلت اذكر ملامح وجهه حين اتى ليدلي بشهادته . فقال له : « انك انت ، يا شارل ، لا تعتقد باني مجرم ؟ » وكان في صوته لهجة خلفت في نفسي الاضطراب .

روبرت – ها ! لقد قال له : « انك يا شارل لا تعتقد باني مجرم ... » ها ها ! وحين صدر عليه الحكم ، كيف تراه قد تقبله ؟ كيف كانت هيأته ؟

مايار – في تلك اللحظة ، كنت من شدة السرور بحيث لم اعره انتباهاً .

روبرت – آه ! لو كان في استطاعتي ان أكون هناك ، انا . اذن لنظرت اليه ، قاتلك هذا ، وحدقت في أعماق عينيه . ولكنت التصقت بك انت الذي امرت بقتله (تلتصق به) يا حبيبي ، لقد قتلته ، لقد قتلته ...

مايار – يالك من مجنونة ! (يأخذها بين ذراعيه)

المشهد الثامن

(فالورين يدفع المصاريع التي ظلت مشقوقة ، ويظهر على حافة النافذة . انه شاب في الخامسة والثلاثين ، انيق في ملبسه اناقة لا تخلو من جدة ، وتذكر بمهنته كعازف للجاز . تبدو على وجنته مسحة من الدم الجاف . حين يقفز الى القاعة ، ينفصل روبرت ومايار فجأة ويلتفتان اليه .)

مايار – انت ! ... انت ! ... وفي بيتي ؟

روبرت (بصوت خائف) – مايار ! مايار ! (تحاول ان تختبيء خلف مايار)

فالورين – نعم ، انا بالذات ايها النائب العام مايار . انني انا رأسك الثالث ؟

مايار – كيف يمكن ان تكون حراً ، ومن الذي اعطاك عنواني ؟

فالورين – انني أجهل عنوانك ، بالرغم من انني الآن تحت سقفك . بل انا عاجز عن ان اعرف ان كنا الآن في « ايرويتز » او في « نوردهاوزن » او في مكان آخر . اما بشأن ان تعرف لماذا تراني حراً ، فمما لا يحتمل الجدل انني قد فررت .

مايار – هذا خطأ . إن القاتل لا يفر .

فالورين – انت على حق ايها النائب العام ، ان القاتل لا يفر ، ولكن العناية الآلهية هذا المساء كانت في صف القتلة . فان سيارة السجن التي كانت تقلني ، بعد ان غادرت قصر العدل ، اصطدمت بشاحنة . وكنت الوحيد الذي نجا ، فوجدتني فجأة حراً : ولما كان الوقت متأخراً ، والمكان مقفراً تقريباً ، فقد استطعت ان امضي ويداي في جيبي .

مايار – ولكن كيف اتيت الى هنا ؟

فالورين – ذلك اني بعد ان مشيت خمسين متراً ، أصابني الذعر فأختبأت في احدى السيارات المصطفة الى جانب الرصيف . وتلبدت في الخلف ، على ارضية السيارة ، وانا لا اجرؤ على التنفس ، ولكنك وصلت ، وصعدت السيارة ، فأخذت المقود ، وقدتني لا ادري الى اين ، في هذا الشارع المقفر . وقد بدت لي المسافة طويلة لا تنتهي . وحين نزلت ، خاطرت بنظرة الى الزجاج ، فرأيت انك قد تركت باب حديقتك مشقوقاً ، فدخلت وراءك . (يضحك ضحكة قصيرة) انك ترى انني لم أضع امسيتي .

(يتلمس مايار جيوبه بحذر وينظر الى درج الطاولة)

فالورين – لا تبحث عن مسدسك . لقد تركته في احد جيوب سيارتك ، فاستوليت عليه (يخرج المسدس من جيبه) وقد تأكدت ، بالاضافة الى ذلك ، من انه محشو بالرصاص ومعد للاطلاق .

مايار – ما الذي رجوته ، وانت تدخل بيتي ؟

فالورين – لم أرج شيئاً محدداً . كنت ما ازال أجهل اسم السائق الذي ارسلته لي العناية الالهية ، كما كنت اجهل وظيفته . ولو انني سمعت كلباً ينبح ، لأطلقت لساقي العنان ، ولكن لم يكن عندك كلب ، ولله الحمد ، وحين دلفت الى حديقتك ، أملت بغموض ان يظل الحظ مواتياً لي (ضاحكاً) . ولم يخب أملي .

مايار – ولماذا ؟

فالورين – ستفهم ذلك . فبعد ان اجتزت الباب خلفك ، طفت بمقصورتك فجذبتني انوار غرفة الاستقبال ، وانما استطعت ان اضع اسماً على وجه المحسن إلي ، حين رأيتك هنا ، في هذه الأنوار . واذن ، فقد شاهدت دفقات الفرح التي طبعت رجوع المنتصر . وكان في ذلك شهامة وذوق ممتاز . وانا لم اتصور قط ان موت رجل يستطيع ان يخلف جذلا صريحاً الى هذا الحد ، ولا مزاحاً مرحاً غزيراً كذلك المزاح . ان ما استطعت ان افاجئه من حياتك الخاصة ، قد اثار اهتمامي كثيراً ، ايها النائب العام .

مايار – كفى ، كفى ، اليس كذلك ؟! انني اعفيك من افكارك حول حياتي العائلية . اذهب فاشنق نفسك في مكان آخر ، وحل عن ظهري !

فالورين (بحركة خفيفة من يده التي تمسك بالمدس) – انني افهم ايها النائب العام مايار ان يغريك حضور صديقتك الجميلة بان تبدو بمظهر المتعالي ؛ ولكن ينبغي لك ان تدرك انني من جهتي لا اشم فيك رائحة خاصة من القداسة والطهارة . فقد آن لك ان تطامن من تساميك .

مايار – يبدو لي انك تهددني ؟

فالورين – اما انا فيلوح لي ان ضحايا فصاحتك كانوا يكونون مسرورين بان يوقفوك عند فوهة مسدس ، كما افعل انا .

مايار (ملطفاً لهجته) – احرص على ان تفكر جيداً يا فالورين . انك اذا واجهت الموقف بحظ يسير من التبصر ، فستوافق على انك ستخطو خطوة سيئة جداً اذا شئت ان تعرض شخصي لانتقام سخيف ولا طائل تحته . ينبغي ان تذكر انك مقبوض عليك من غير شك قبل مرور اربع وعشرين ساعة .

فالورين (بضحكة باردة) – اي خطر تراني اجابه ؟ فانا محكوم علي بالاعدام !

(يلي صمت ينظر مايار في اثنائه حوله، جارضاً بريقه ، بادي الذعر)

مايار – هل دخلت الى هنا ، وعندك قصد محدد ؟

فالورين – نعم . على انني ، منذ لحظات ، حين اصطحب النائب العام برتوليبيه زوجك واصدقاءه ، كنت مزمعاً الا امكث هنا الى الأبد . لم اكن انتظر الا ذهابك ، لأمضي بدوري . ثم رأيت هذه الساقطة تدخل .

مايار – ان من يمسك بيده مسدساً ، يستطيع ان يسمح لنفسه باطلاق جميع الشتائم والسفاهات . فانها لا قيمة لها .

فالورين – حين كنت تصفعني ، امام المحكمة ، بالوحش المرائي ، وحين كنت تتهمني بانني أحمل في اعماقي أخس الغرائز ، كنت انت ايضاً تنعم بالقوة المسلحة . ولكن الفرق انك كنت تتكلم هكذا بالمصادفة ، من غير ان تكون واثقاً ابداً من الحقيقة ، لأنك كما قال النائب العام برتوليبيه ، وكان على حق ، لم تكن تملك ادلة كافية . اما انا ، فاني حين اؤكد ان هذه المرأة ساقطة ، فانما اقول ذلك لأنه واقع .

مايار – روبرت ، انك لن تسمعي اطول مما سمعت سفاهات هذا الرجل فأرجوك ان تغادري هذه القاعة وتتركيني وحدي معه .

فالورين (رافعاً يده التي تمسك بالمسدس) – حذار من ان تفعلي ذلك . لقد كنت شديد الرغبة في مثل هذا اللقاء ، فلن اقبل ان ينتهي هذه النهاية السريعة . وانا ايضاً ، بحثت عنك بنظري في اثناء المناقشات ؛ وانا ايضاً التفت غير مرة الى القاعة ، املا في ان اراك وسط الحاضرين .

روبرت – ان تراني انا ؟ انك حقاً لمجنون ، فانا لا أعرفك .

مايار (لفالورين) – انك لا تدرك بعد ما تقوله يا فالورين ، لقد أضعت رشدك .

فالورين – لا ، لم أضعه بعد ، (لروبرت) نعم ، حتى آخر لحظة ، أملت ان اراك تبرزين على المنصة لتشهدي ببراءتي .

روبرت – ولكن ، ما شأني بالشهادة ؟ انني لم ارك من قبل اطلاقاً !

فالورين – انك تكذبين ببراعة ، ولكنك لن تكذبي طويلا .

مايار – هيا ، لننته من ذلك ! لئن كنت قد دخلت منزلي لتحصل على مال فلننصف القضية ولترحل بعد ذلك .

فالورين – انت ، انصحك الا تتدخل في حديثنا . (لروبرت) آه ! لقد حرصت على الا تحضري المحاكمة . لعلك خشيت ان تضعفي فتستسلمي لنازع من شرف او تسامح اذ تريني على مقعد المتهمين ؟

روبرت – ليس لكلامك اي معنى . اكرر مرة اخرى انني لا أعرفك .

فالورين – بكل تأكيد . فانا لم اكن بالنسبة لك الا خليلا عابراً . اما اليوم فان القضية قضية حياة رجل .

مايار – آه ! انك هذه المرة تتجاوز الحد يا فالورين . فانا لا اعترف لك بحق ...

فالورين – آه ! حل عني انت والحق . حسبك ما تحدثت عنه في المحكمة...

مايار – ان ما لا أقبله ...

فالورين (متجهاً الى مايار وحاملا اياه على التراجع) – ماذا ، ماذا ، ما الذي لا تقبله؟ انلا يدعي قاتل حكمت عليه بالموت انه ضاجع خليلتك ؟ ينبغي لك ايها النائب العام مايار ، ان تقر هذا ، مع ذلك .

روبرت – هذا كذب ، كذب وبهتان . فليس لهذه الحكاية رأس ولا ذنب.

مايار (بعنف) – أتسمع ؟ تقول ان ذلك كذب !

فالورين – يا للوقاحة ! ان عليك انت ، ولست غريباً عن المهنة ، ان تعرف قيمة مثل هذه الانكارات . أليس كذلك ؟

روبرت – هذا كذب .

مايار – بكل تأكيد ، ياروبرت ! فلا حاجة بك اذن الى ان تدافعي عن نفسك . (لفالورين) اما انت ، فان كذبك في نظري ، انا صاحب المهنة قضية مضحكة تقريباً .

فالورين – حقاً ؟ انني اهنئك ايها النائب العام ، ولكن اذا كنت اكذب ، فمن اين لي ان اعرف ان على الخاصرة اليمنى من جسم هذه المرأة ندبة ، وكذلك في موضع كليتيها ؟ ومن اين لي ان اعرف ان تحت نهدها الأيسر بقعة من القهوة ؟

مايار (منتظراً جواباً لا يأتي ، يلتفت الى روبرت) – روبرت ! ولكن قولي شيئاً ، تكلمي !

روبرت – انني لا اعرف هذا الشخص ، وليس لي ان اجيب على تهمة سخيفة كهذه . ثم انني لا افهم ان تدع هذا القاتل ان يلطخني هكذا .

مايار – تعلمين جيداً يا روبرت انني لا اطلب الا ان اصدقك . ولكن هناك واقعة . مع ذلك . فكيف يعرف فالورين هذه التفاصيل لو لم يرها ؟

روبرت – آه ! ولكن ما الذي تريدني ان اقوله ، انا ؟ است ادري ... ربما سمع احداً يتكلم عنها ...

فالورين (مبتسماً) – ربما من أصدقاء ؟ والقبعة « الاذامية » المزدانة بريشة ، والثوب الأسود المطرز بزهرة كبيرة حمراء ، اتراني سمعت من يتكلم عنها ايضاً ؟ وتحت الثوب ، النطاق واربطة الساق السوداء المخططة بالأصفر التي تجعلك تشبهين الدبور ؟ ومن يدري ، فلعلك ما تزالين تحتفظين بها الآن ؟ (يرفع ثوب روبرت ، ويكشف عن اربطة الساق)

مايار (بعد صمت ينظر في اثنائه الى روبرت ، يسأل بصوت جاف) – واذن ؟ الا تجدين ما تجيبين به ؟

روبرت (بحدة) اي نعم ! لقد كنت خليلته ذات مساء . وماذا في ذلك ؟ انه حقي . وليس علي ان اودي حساباً عن مسلكي . ثم اية علاقة لذلك بالجريمة

فالورين – علاقة بسيطة في التواريخ . في ذلك المساء ، مساء الجريمة ، الذي صادف اول حزيران ، قلت لي ان زوجك كان في مرسيليا ، وانه عائد صباح اليوم التالي . هل يسافر النائب العام برتوليبيه كثيراً ؟

مايار (لروبرت) – كنت معه . ولقد أفدت من غيابي ، أليس كذلك ؟ لقد أفدت من غيابي ؟ آه ، ما كان أغباني !

روبرت – احتفظ بلومك . ان عندي شيئاً آخر أعمله غير الاهتمام بخيباتك العاطفية ، واذا كنت تحبني حقاً ، فأحرى بك ان تفكر اولا بهذه القرميدة التي تسقط على رأسي .

(يظل مايار مبهوتاً ، ويذرع القاعة جيئة وذهاباً)

مايار (لفالورين) – حقاً ، ما دمت مساء يوم الجريمة بصحبة هذه المرأة فلماذا لم تذكرها من الشهود ؟ انك بذلك تملك تبرئتك العتيدة .

فالورين – ايها النائب العام مايار ، منذ حين كان ذهنك أفطن واسرع بداهة حين كانت القضية ان تحصل على رأسك الثالث . كان عليك ان تفكر

٤٦

بأنني ان لم اطالب خليلتك للشهادة ، فذلك لأني كنت أجهل اسمها ولأني لم اكن املك صورتها .

مايار — كيف تعارفتما إذن ؟

فالورين — على الرصيف . لقد التقيتها ، ذلك المساء ، قبيل الساعة الثامنة ، وهي تذرع جادة « مينيلا » وحيدة مترصدة . ولقد حسبتها اول الأمر بغياً .

مايار — اوه !

روبرت — عديم التهذيب !

فالورين — ثم ادركت انها امرأة جميلة تبحث عن رجل للذتها . امرأة جميلة سهلة ، استسلمت لاغرائها ، وقصدنا احد الفنادق ، بالقرب من محطة « سان سيلفستر » ، فندقاً كهذه الفنادق التي لا تهتم خادماتها بالازواج الذين يتتابعون . وبعد ثلاثة ايام اوقفت ، فلم تعرفني اية خادمة منهن . ولم تستطع اية واحدة ان تشهد بانها رأتني في الفندق ليلة الجريمة . وكان المطر قد تساقط طوال النهار ، وكنت مرتدياً من اللباس ما يرتديه الكثيرون : قبعة من لباد ، وواقياً من المطر . واليوم انقضى اكثر من اربعة أشهر ، وان من المرجح بل من المؤكد ان احداً من الفندق لا يذكر انه رأى فيه هذه المرأة (صمت) . هل تفهم الآن الوضع ؟ انه لا يمكنني بعد ان اقيم الدليل على الحقيقة . وانت وحدك تستطيع ان تشهد بان السيدة روبرت برتولييه قد اعترفت امامك اني نمت معها يوم الاول من حزيران ، بين الساعة الثامنة ومنتصف الليل . وهكذا تكون حياتي وشرفي بين يديك مرة أخرى .

(صمت طويل ينظر روبرت وفالورين خلاله الى مايار الذي يصرف عنهما بصره)

مايار — وماذا تريد مني ؟

فالورين — ان تقوم بواجبك .

مايار — فليكن . ومهما يكن من امر ، فليس من الوارد ان نسيء الى سمعة زوجة قاض بمثل هذه الحكاية القذرة .

فالورين — ايها النائب العام مايار ، انك انت نفسك قاض ، واحسب ان القضية ينبغي ان تطرح ببساطة على ضميرك كقاض . اما انا ، ولست في الحياة إلا عازف جاز ، فيلوح لي ان الحل يفرض نفسه من غير نقاش .

مايار (بعد صمت) — سأقوم بما ينبغي ان اقوم به . ولكني اطلب الآن ان تذهب .

فالورين — اذهب ؟ لكي ادع لهم ان يعتقلوني صباحاً ويعيدوني الى السجن اراك تستبلهني حقاً . انني باق هنا .

مايار — انت ؟ تبقى هنا ، في منزلي ؟ آه ! كلا ! مئة مرة كلا ! ولكن اذا كنت تعرف اشخاصاً موثوقين استطيع ان اقودك اليهم بسيارتي ، فانا مستعد لذلك على ابعد تقدير ...

فالورين — ليس هناك أشخاص اوثق ممن يساء الى سمعتهم . ولابد ان ممارسة « العدل » قد علمتك ذلك . فلا تلح اذن ، انني باق تحت سقفك ، ولا شك في ان عندكم غرفة صديق .

مايار — ولكن ذلك مستحيل ! انني لست وحيداً ! ان عندي زوجة...

فالورين — لا ارى اي مانع من ان تطلع السيدة مايار على الحقيقة ، او على الاقل ما يخص علاقاتي بزوجة زميلك .

مايار — والاولاد ؟ والخادمة ؟

فالورين — لا تعترض بعد ، فليس ثمة من فائدة . لقد صح عزمي على ذلك. والواقع انني سابدأ بالافادة من ضيافتك من غير تأخير وأسألك اين استطيع أن غسل يدي ووجهي ، فانا اعتقد اني أصبت ببعض الخدوش .

مايار (مشيراً الى الرواق) : من هنا . تسلك السلم الداخلي ، فتبلغ الطابق الاول . الباب الثاني الى اليسار .

فالورين — آه ! حسناً ! بجانب غرفة الاولاد ؟ شكراً . (واضعاً مسدسه على الطاولة) يا سيدي النائب العام ، انني أكل اليك العناية بشرفي والعناية بان تطيل حياتي .

(ينظر اليه مايار وهو يرقى الدرج ، ثم يقبل على روبرت) .

المشهد التاسع

مايار (صافعاً روبرت) — ساقطة ! قذرة ! مستعدة للحاق باول قادم الى فندق للدعارة . آه ! لقد احسن في تسميتك بالبغي ! انني افهم الآن فرحك الجنوني حين بلغك الحكم بالاعدام على بريء . فقد كنت تعلمين انت انه بريء . كنت تعلمين ذلك .

روبرت — اجل يا مايار ، اجل .

مايار — ربما ازعجتك بهذا الإحراج ؟

روبرت — لا . فاذا افهم غضبك ، واقدر حزنك .

مايار — بغي . هكذا اذن ، حين كنت تروين لي انك تطوفين بالمتاجر ، فانما كنت في الحقيقة ترتمين على اعناق الرجال في الشارع . رجل كل يوم ... ان مما يدهشني انك لم تقعي على مجرم حقيقي يغتالك في فندق قذر ليسلبك مجوهراتك . آه ! لو اتاني مثل هذا لبرأته بكل طيبة خاطر ! ولكن ماذا في جسدك ، في بطنك ، تحت جلدك ؟

روبرت — انك تتهمني أنني آخذ عشاقاً باليوم او بالساعة ، ولكنك تعلم حق العلم في قرارة نفسك ان هذا غير صحيح . انك لم تشك لحظة بان تلك الامسية مع هذا المجرم لم تكن الا حدثاً عارضاً .

مايار — أتحسبينني بسيطاً الى هذا الحد ؟ أو تظنين انك تستغفرين لخطيئتك بخطيئات لم ترتكبيها ؟

روبرت — اعترف بأني اخطأت ، وانا لم انتظر عواقب ضعفي لأندم عليه . ينبغي ان تكون لدينا الجرأة للاعتراف بان جميع النساء يعرفن مثل هذه اللحظات من الضعف . وليس هناك من هن معصومات منها الا النساء الباردات ، كزوجتك . اسمع يا مايار : لاتندم ابداً على ان امرأة مثلي تحبك ، حتى ولو حدث ان كنت مجنونة . فان اشد ساعات جنوني هي التي أقضيها بين ذراعيك . (تشده اليها)

مايار (ملامساً كتفها) — انك تكذبين . انا على شبه اليقين بانك تكذبين . ولكن الكذب « يليق » لك كالثوب الجميل .

روبرت — سترى اننا بعد هذه التجربة ، سيكون احدنا ادنى الى الآخر منه في اي وقت مضى (خافضة صوتها) سترى اي مذاق سيتركه على حبنا اشتراكنا في الذنب .

مايار — اشتراكنا في الذنب ؟ انك مجنونة اكثر فاكثر ! الى اي شيء تومئين ؟

روبرت — ألم تسمع ما قاله فالورين ؟ لقد أقر انه لم يعد في طوقه ان يقيم الدليل على حقيقة الحادث . اذن ؟ فاي هم نحمله ؟

مايار — إنك حقاً عجيبة ! آه ! لاشك في ان « العدالة » ليست هي من اختصاص النساء .

روبرت — ما دمت اردد لك ان ليس في استطاعة فالورين ان يثبت شيئاً...

مايار — مفهوم ... ولكنني ، انا ، اعلم .

روبرت — نعم ، تعلم ولكنك لا تقول شيئاً . كما لو ان ذلك لم يحدث لك

٤٧

عشرين مرة ، خمسين مرة ، في اثناء ممارسة وظيفتك !

مايار — انك تبالغين !

روبرت — ان زوجي يمارس المهنة نفسها ، فانا ادرك معنى تصرفاتك . ولئن كانت بعض الوان الضعف قد مرت بي ، فانها لا تعد شيئاً إزاء الوان ضعفك .

مايار — ولكن اسمعي يا روبرت .. ليس الامران سواء ...

روبرت (ضاحكة) — انك على حق يا مايار . إن الكفة تميل معك. ولكن لا تنس ان استنكافي هو الذي اتاح لك ان تحكم بالموت على بريء . هيا إذن. انت ترى جيداً اننا صنعنا لنتفاهم .

مايار — نتفاهم على اي شيء ؟

روبرت — على السلوك الذي ينبغي ان نسلكه بشأن فالورين . انني اطلب اليك ان تلزم السكوت مرة اخرى . هذا كل ما أطلبه .

مايار — إنني لن أنصاع لحظة لاقتراحاتك. ولكن اذا كان علي ان اهتم لحظتها ، فان ذلك سيكون حساباً رديئاً احسبه. افرضي انني سأصمت ، فما عساه يحدث ؟ انفالورين لن يتردد في ان يروي كل شيء لمحاميه .

روبرت — ليست عنده دلائل .

مايار — إن هذا لن يمنع المحامي من ان يتعلق بهذه القصة ويحاول ان يثير الرأي العام . ولاشك في انه سيتحدث عن الندبتين اللتين في جسمك ، وعن حبة الجمال . واحسب ان ذلك سيكون فضيحة جميلة . وما يدرينا انه لن تعرفك أحدى خادمات الفندق ؟

روبرت (وقد اسقط في يدها) — آه ! صحيح . هناك امر الفندق .

مايار (بهيئة مرتابة) — لعلك لم تذهبي الى الفندق هذه المرة فقط ؟ بل لعلك متعودة عليه ؟

روبرت — كلا ، كلا.. اراك تذهب بعيداً في الاتهام ! انها اللحظة المناسبة .

مايار (متنهداً) مهما يكن ... (هنيهة) ترين إذن ان بوسع المحامي ان يفوز

روبرت (بعد صمت) هذا صحيح . بعد كل حساب ، ارى انه لم يبق لنا إلا حل واحد . (تنظر الى المسدس)

مايار — روبرت ، بم تفكرين ؟

روبرت — لقد فر فالورين ، فدلف الى منزلك لينتقم لنفسه من الحكم الذي استصدرته عليه . وكل ما فعلته انت ، انك دافعت عن نفسك .

مايار — اتريدين ان تجعلي مني قاتلا الآن ؟ لا ، لا . قد لا اكون قاضياً بعيداً عما يؤاخذ عليه ، ولكني لن اكون قاتلا على اي حال !

روبرت — بلى ، انت قاتل ، ولكنك تخشى ان تطلق النار . انك لا تقتل الا بواسطة شخص ثالث . واذن ، فانا التي سأطلق النار عليه .

مايار — انني احظر عليك ذلك . فانا ارفض ان اكون شريكاً لمجرمة .

روبرت (ضاربة بقدمها الأرض) — الحق انه ليس هناك من هو أشد بلاهة منك !

مايار — لئن اظهر احد بلاهة ، في هذه الظروف ، فهو انت دون ريب ! اية حاجة كانت بك لأن تعترفي امامي باذك قد ضاجعت هذا الشخص ؟ لو انك انكرت حتى النهاية ، وعن عمد ، لكان بامكاني ان اشك بعد ، ولسهل علي ان اتدبر الأمر مع ضميري ، كان بوسعي ان اقنع نفسي بأنه كان كاذباً ، وكنت استطيع ...

روبرت — ارجو اعفائي من هذه النزاهة التي تقوم بها عبر واحات ضميرك ، ومن الخير لك ان تحدثني عما تنوي عمله .

مايار — ماذا تنتظرين ، اني انوي القيام بواجبي . فليس لي الخيار بعد.

روبرت — تقصد ان زوجي سيقف على حقيقة الأمر ؟ وليس هو فقط ، بل جميع الناس ؟

مايار — انني اول من يتألم لذلك ، ولكن ليس لي ان أجعل الموقف غير ما هو في الواقع .

روبرت — وانت لا ترى اي مانع من ان تعرف زوجتك ويعرف الجميع اني كنت خليلتك ؟

مايار — من الذي سيعرف ذلك ؟ لا حاجة الى ان يعرف احد امر علاقتنا . إن فالورين ، الذي يبدو لي انه رجل نبيل جداً ، لن تأخذه الرغبة ابداً بان يفشي ذلك .

روبرت — ولكن انا ، سأفشيه !

مايار (مذعوراً اولا) — هذا « شانتاج » ! انني انذرك بأنك ، في هذا الميدان ، لن تصارعيني بسلاح متكافيء . فلا تنسي ان حل هذه القضية يقوم آخر الأمر على شهادتي . وانت تحسنين صنعاً بانتفكري بذلك. واني بعد هذا كله لأتساءل : لماذا لم تساعدي فالورين على ارتكاب جريمته ؟

روبرت — قذر دنيء . !

مايار — بغي قحبة ! (صمت يتبادلان في اثنائه نظرات كره) أحسب ان من صالحنا الا نتخاصم. اننا بحاجة الى برودتنا كلها . فلربما كان ممكناً ان نجد مخرجاً يوفر علينا الفضيحة ، بالرغم من ان الأمر يبدو صعباً لاول وهلة . انني بحاجة الى محادثة مع زوجك على الفور .

روبرت — هل ستقول له ...

مايار — اعتبر هذا الأمر اهون الشرور ، ان استطعنا ان نتفادى من الباقي . عودي الى البيت ، فقولي له انك ترغبين ... ان الرئيس « فوكولين » قد سعى الى لقائي من أجل قضية تهم امن الدولة ، واننا شديدا الرغبة في إستشارته حالا . ثم انك تتدبرين الأمر بحيث تمسكين في منزلك مادلين وآل اندريو .

(يصمتان . يسمع وقع خطى في الرواق ، ثم يظهر فالورين في اعلى السلم)

المشهد العاشر

فالورين — استميحكما العذر ، فلقد تأخرت قليلا وانا ازيل عن وجهي آثار الدم . وارجو ان تجدا مظهري الآن اكثر قبولا مما كان ساعة وصولي . الحق ان غرفة الاصدقاء هذه الصغيرة غرفة لطيفة جداً . وانا على يقين من اني سأجد فيها كل متعة وراحة .

(يهبط فالورين درجتي الرواق . تتناول روبرت المسدس المتروك على الطاولة ، فتطلقه على فالورين ، ولكنه لا ينطلق)

فالورين — لقد احتطت للأمر فأفرغته من رصاصه قبل ان ادخل . انني انفر نفوراً شديداً من اراقة الدم . واحسب ان هذا هو شأنكما ايضاً ، ولكن يبدو ان عليكما قبل كل شيء ان تنقذا شرفيكما اللذين يعرضهما وجودي للخطر . فمنذا الذي يؤاخذكما على ذلك ؟ يلوح اننا لا نملك اثمن منه .

مايار — صدق انني استنكر إطلاقاً حركة السيدة برتولييه .

فالورين — اصدق ذلك ، فالواقع انه بدا عليك انزعاج طفيف حين تناولت هذه المرأة المسدس . انك لم تحاول ان تمنعها من إطلاق النار ، ولكن استنكارك تعزية معنوية لي . فانا أحسب ان الإسراع لانقاذ رجل في خطر ، ليس هو من شأن نائب عام . (لروبرت) أتسمعين ؟ إن عشيقك ، الذي تعودت عليه اكثر من اي عاشق آخر من عشاقك ، يستنكر النية التي ساورتك لتحطيم رأسي . (لمايار) ولكن ما الذي كنت تفعله ، ايها النائب العام ، لو

— التتمة على الصفحة ٩٧ —

من تاريخ المسرح السوري

ابو خليل القبّاني

بقلم : نجاح سمّان

إذا قدر لك في يوم من الأيام أن تحتك بالجو الفني في سوريا ، فأنك لابد سامع باسم أبي خليل القباني مع عبارات الاعجاب . وإذا سألت من هو أبو خليل هذا ، وجدت أجوبة مستفيضة يبين بعضها مآثره ويثني جلها عليه ، فهو قد أحيا الموسيقى ونشر فن السماح ، وله في الغناء باع طويل وهو شاعر وممثل وكاتب مسرحي ...

كذلك ما من معمر في دمشق الا عارف به خيراً او شراً ، فالرجل ذائع الصيت وقد تردد اسمه على كل لسان في عصره . ويرتكز هذا الصيت الى عمل أبي خليل المسرحي ومحاولته تأسيس مسرح في دمشق في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، فلننظر في نواحي هذا العمل لنستطيع تقدير عبقرية الرجل ومدى رقي مسرحه .

يذكر الجميع ان مسرح أبي خليل في دمشق لم يكن مسخاً بل كان واسعاً فسيحاً تزيد جبهته على خمسة وعشرين متراً مما ساعده على اظهار المشاهد الكبيرة . ولكي يستطيع الحضور مشاهدة المسرح بجلاء ، جعل صالته متدرجة ، وكان النظام عنصراً هاماً في مسرحه ، فهو المؤلف والمخرج والرأس المدبر ، تتفرع عنه فروع لكل منها اختصاصه ، فهناك الممثلون ، والمختصون بنصب المسرح وتنفيذ المشاهد والمختصون بتفصيل الثياب الملائمة للأشخاص وفق ادوارهم وراقصو السماح والموسيقيون والمنشدون والاداريون لضبط مختلف الشؤون ولاسيما ضبط الصادر والوارد .

ان مثل هذا النظام في عمل أبي خليل المبكر لجدير بالاعجاب والتقدير . كذلك كان أبو خليل يعنى باصطفاء العاملين معه ، فعلى الممثلين ان يجتازوا فحصاً يثبتون فيه أهليتهم في فهم المعاني والاداء المسرحي . وأحب ان أشير الى كثرة العاملين في مسرحه ، فمن المؤكد أنهم تجاوزوا الخمسين أو اكثر من ذلك ، وقد أحبوه جميعاً وعملوا معه باخلاص ، وعندما غادر دمشق الى مصر رافقه عدد كبير منهم .

وتمثيليات أبي خليل كثيرة ، ضاع قسم منها ، وطبع قسم آخر ، ولا يزال بعضها مخطوطاً ، وأشهر تمثيلياته « الامير محمود نجل شاه العجم » و « ناكر الجميل » و « ملتقى الخليفتين » و « عنترة » و « الكوكبان » و « أسد الشرى » و « السلطان حسن » و « لوسيا وانس الجليس » . وأخيراً تمثيلية « كسرى أنو شروان » في اربعة فصول تظهر كلها عدل كسرى فهو ينتقم من ابنه ويعاقبه لعدوانه على بعض الناس ، وفي الفصل الأخير ينتقم من الأفعى التي افترست صغار البازي ، وقد أظهر الأفعى على المسرح كما أظهر البازي اللائذ بعدل الملك .

وقد استطاع أبو خليل في مجموعة ما كتبه ان يدفع بفن المسرحية شوطاً الى الأمام . كان المسرح العربي في بيروت يعتمد على الروايات المترجمة ، ويمثل تلك الفترة الأستاذ الكبير مارون النقاش ، وقد حافظت تلك الروايات على طابعها الغربي رغم جهود اظهارها في ثوب محلي ، أما أبو خليل فقد كتبها بنفسه فاكتسبت مسرحياته بذلك عدداً من الميزات الهامة اولها أنه اختار مواضيع من النوع الذي يجلب الناس اليه لأنه يتصل بحياتهم ولهوهم وجدهم ، ولا سيما مواضيعه التي اختارها من النوع التاريخي القصصي كتلك التي كان يسردها القصاصون كل ليلة في مقاهي دمشق ، فلماذا لا يقبل الناس عليه ما داموا سيستبدلون السماع بالمشاهد الحية ؟ وقد عرف ابو خليل كيف يضمن مواضيعه المتعة والبهجة من جهة والنصح من جهة أخرى ، حتى شغل دمشق وتردد اسمه على كل شفة فيها .

وكان أبو خليل متمكناً من اللغة العربية ، فجاءت تمثيلياته أقوى من سابقاتها لغة وحواراً ، كما ان آثار الترجمة في التمثيليات السابقة أضعف من قوة لغتها ويتفق أسلوبه مع سابقيه في العناية بالسجع ، وايراد الشعر مع النثر . وقد فاق أبو خليل سابقيه في إظهار النص شعره ونثره كلا واحداً كقوله من تمثيلية الأمير محمود : الملك : بزغت امارة الفرج ، وانجاب غيم الحرج ، وظهر أنه كليم هواه ، وأسير وجده وجواه . ممن اعتراك يا ولدي هذا الغرام ؟ .

محمود : آه ، هذا الغرام ، بذات حسن تنجلي كالشمس وسط الحمل

لها دموع قد جرت   مثل الفرات السلسل
يلوم فيهـا عاذلي   أين الشجي من الخلي

٤٩

الملك : ومن هذه العشيقة يا ولدي ؟
محمود : آه ، هي التي أذابت كبدي
ذات القوام السمهري أخت الغزال
من أخجلت با لخفر ضوء الهلال
كادت بسهم الحور واللطف تمحو أثري
فاعذروني ، ضاع فكري ، من الجوى والسهر
الملك : أنت مغرور يا بني ، فاوضح عشيقتك لدي ، لأبلغك مشتهاك ، ولو كان في السماك
محمود : آه يا أبي ، السماك اقرب من طلبي ، لأني عشقت صورة ... »

هذا المثال البسيط يؤكد قوة لغة أبي خليل وبراعته في ايراد الشعر نظماً أو تضميناً ، كذلك يظهر براعة حواره وتوفر عنصر التشويق : ادرك الملك ان ابنه عاشق وهذا سبب غمه ، فأراد أن يعرف المعشوقة ليبلغ ابنه مناه ، فلا بجد من ابنه الا جواباً يؤكد تعلقه بها ، وأخيراً تحل المشكلة فابنه يعشق صورة . واذا بالحل مشكلة جديدة تتطلب حلا .

إننا لا نلمح مثل ذلك في التمثيليات السابقة .

كذلك فان موضوع أبي خليل اكثر تماسكاً ، وأحسن سياقاً ، وأقوى عقدة ، فمحمود نجل شاه العجم أحب صورة لذلك لم يستطع أبوه مع جبروته أن يحقق له مناه ، فقرر محمود أن يجوب البلاد بحثاً عن محبوبته ويقينه أنها موجودة والا لما خفق قلبه حبا بها . وما زال يجوب البلاد حتى وصل الى الهند فتسلل الىحديقة الملك، وكان قادماً على حرب مع ملك العجم وهو غير قادر على مجابهة ذاك الملك الجبار . عثر الملك على محمود في حديقة داره فظنه جاسوساً وهم بقتله ولكن محمود أوضح له أنه يستطيع وقايته شر الحرب وأفهمه أنه هو ابن ملك العجم ، فسر ملك الهند لذلك وساعده في البحث عن صاحبة الصورة بنشرها على باب حمام أعد خصيصاً للغرباء ليؤمه أناس من شتى أقطار الأرض ، وصدف أن جاء رجل الى الحمام ولما رأى الصورة صاح « زهر الرياض واشوقاه » فأخذه الرجال الى الملك وبعد أخذ ورد عرف محمود أن زهر الرياض هي ابنة ملك الصين ، هذه مشكلة جديدة فبين الهند والصين سفر عام ، ولكن خادم الملك السحري — سحاب — سيذلل تلك الصعوبة ، ففي طرفة عين كان مع محمود في بلاد الصين ، وهناك وجدا ان الأميرة زهر الرياض قد استولى عليها شيطان ، ولكن الأمل لم يخب لأن محمود استطاع بمساعدة سحاب ان ينجيها ثم تزوجها وعمت الأفراح . »

ها نحن نرى أن سياق التمثيلية عند أبي خليل جيد ، يستدعي كل مشهد الآخر ،ولا تكاد تحل العقدة حتى تتعقد من جديد ، وهذا فن ليس بالقليل سيما وأننا لا يجوز لنا أن نحكم على أبي خليل بما وصل اليه فن المسرحية في عصرنا هذا.

وصفة أخرى تتصف بها مسرحيات أبي خليل وتدل على فهمه العميق لفن المسرحية وتمكنه منه ، هذه الصفة هي وضوح شخصياته ووجود حدود لها لا تتعداها ولا تؤدي ما يتنافى مع طبيعتها . فالحكمة وهي غاية هامة في كافة تمثيلياته يطلقها على لسان أصحابها ، فالعجول يندم على عجلته وكثير الكلام يحذر من زلة اللسان ، ولا نجد مثل هذه الدقة في التمثيليات السابقة.فالاستاذ مارون النقاش في تمثيليته الشهيرة « أبو الحسن المغفل » أو « السليط الحسود » اراد أن يظهر شخصية حسود ولكنه كثيراً ما وضعه في غير موضعه فهو متناقض ، ناقد ومنتقد ، محسن ومسيء ، كما أن المشاهد كثيرة مضطربة .

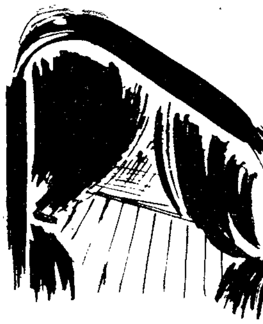
وهناك ميزة اتصفت بها مسرحياتههي اكثاره منالتخاطب فحفظ بذلك منطقية المسرحية واقترب بها من الواقع ، ففي التمثيليات السابقة نجد كثيراً من الأشخاص يتكلمون في سرهم او يحادثون أنفسهم على مسمع من الجمهور والممثلين والمفروض انالممثلين لايسمعون من حديثهم شيئاًوهذاغير طبيعي.

إذا استعرضنا تمثيلية « السليط الحسود » السابق ذكرها نجد ثلث حوارها على هذا الشكل بينما تختفي هذه الظاهرة عند أبي خليل الا ما ندر . مثال ذلك همسه لنفسه: ولكن يلزم أن أتستر عن هذا الانسان ، وأظهر له الانقباض ، وأساله من أين يعرف زهر الرياض (مخاطباً محمود) ومن أين يا هذا تعرف زهر الرياض ؟ .

وهذا المثال أحد اثنين فقط في تمثيلية الأمير محمود.

وأخيراً أبدع أبو خليل عندما اخترع الأوبرت وأدخلها على المسرح العربي وهي عبارة عن مشاهد غنائية راقصة ، وعنصر الرقص والغناء أساسي في اكثر تمثيلياته ، أعني رقص السماح مع غناء الموشحات ، فهو يخصص لها مشاهد وينتهز مناسبات ،واليه يعود الفضل في نقل فن السماح الى مصر وقد كان المصريون شغوفين جداً بمشاهدة فرقة السماح ، وقد فعلت الأوبرت في المسرح العربي بعد أبي خليل ولاسيما في مصر ، ولا نزال نلمحها خلال الأفلام المصرية المعاصرة .

دمشق **نجاح سلمان**
ليسانس في الآداب



نظرة في المسرح الانكليزي الحديث

في مفترق الطرق

بقلم : خالد القشطيني

اذا قصدنا الموسيقى عند الالمان ، والرقص عند الروس ، فالمسرح ووليدته السينما هما قبلة الشعوب الانكلوسكسونية. إناسماء مارلو وشكسبير الى شريدان وبرنارد شو في التأليف وكارك وارفنك الى اوليفيه وشارلي شابلن في التمثيل، تشكل طوداً من المجد الفني لا يسهل تحديه . وان هذه الحقيقة لتحيرني كثيراً : كيف اصبح الجنتلمان الانكليزي الذي لا يكاد ينطق بكلمة طول نهاره ، واذا نطق فلا يكاد يحرك يده الا لينقلها من جيب الى جيب ، اغزر الناس حواراً واروعهم تمثيلا ؟ قد يجد جهابذة علم النفس العلة في التعويض عن حاجة ملحة في الانسان : التعبير عن النفس بالنطق او الايماء ، هذا التعبير الذي قمعته في الانكليز منذ الطفولة التربية المتزمتة .لكنني ، معيراً اذناً صماء لهؤلاء الجهابذة ، اجد علة ذلك في نشوء الديمقراطية في انكلترا قبل غيرها وفي المنحى الواقعي الذي جعل من الرأسمالي الانكليزي انجح رب اعمال في العالم . هذه اركان مهمة لقيام اي نشاط مسرحي : الديمقراطية ، الحرية ورحابة صدر المشاهد ، الايمان بالواقع .

من الناحية الاخرى، تميز هذا العصر بنهضة مسرحية خارقة تكاد تغشى العالم كله لولا بقاع معينة – منها البلاد العربية مع الاسف . ولا عجب فهي عين الاسباب : انتشار الديمقراطية والحرية ثم ظهور الفكر الاشتراكي كقرآن للايمان بالواقع والفئات الدنيا ، ولاسباب مباشرة كقيام البحث العلمي والنفسي وادخال الاضاءة والاجهزة الكهربائية في المسرح .

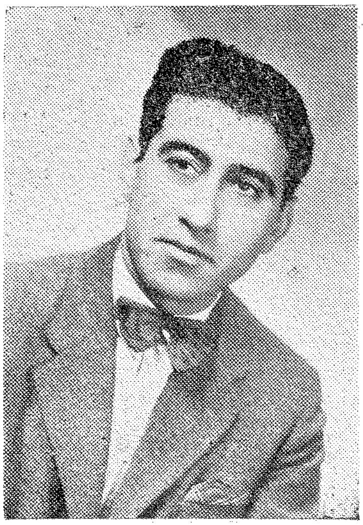
اذن في بلد المسرح وفي عصر المسرح ، لم يكن من المستغرب ان تنهض حركة مسرحية كبيرة . وهي وان تلكأت حتى اواخر القرن الماضي حين بدأت تستلهم قواها من ابسن ودوماس وسواهما من كتاب القادة الذين سبقوا في وضع الاسس الحديثة ، الا انها سرعان ما استوت على الطريق فتألقت انجمها في اسماء ارجر وبيربم وشو في عالم النقد ، وفي ارثر جونس وشو وكالسورتي وباركر وسومرست موم في التأليف ، وفي ارفنك والن تري وباركر في التمثيل والاخراج .

وهكذا فعندما نلتفت الى الوراء وننظر مسافة نصف قرن الى تلك الجنينة الباسقة نحس بالظمأ يكوي مشاعرنا الآن . فشو وكالسورتي وباركر وارجر قد شطبوا من عالم الاحياء ، ولحقهم بيربم قبل شهور. وسومرست موم هجر المسرح الى القصة . واقلع نل كوارد الى الهند الغربية يتمتع بما جمع من المسرح. وعندما نفتش عن الجيل الجديد لانكاد نرى رؤوساً ترتفع الى ذلك العلو . صحيح ان المسرح كسب اعلاماً جديدة من عالم الشعر كأليوت وكرستوفر فراي ومن القصة كغراهام غرين ، الا ان ذلك لم يخفف من حراجة الموقف. أن الجميع ينادون عبقريات جديدة منذ الحرب الاخيرة . والكثيرون يعودون من المانيا وفرنسا وايطاليا وقد راعهم التدفق الحيوي هناك ، فيهالون على الخمول الذي يشمل الوست اند في لندن. ان نظرة واحدة على مناهج الوست اند توضح لنا هذا القفر الممض . فمن مجموع ٤٠ مسرحية توجد ١٦ مسرحية موسيقية واستعراضية ، ٥ بوليسية ، ١١ كوميديا و ٨ فقط دراما جدية. واحسب انه ليس ثمة امة تحسد على مثل هذا البرنامج . فما الذي ادى بالمسرح الانكليزي الى هذا الركود فأجدب في الزمن المخصب ؟

ابسط واول جواب نتلقاه من اصحاب العلم هو ان المشاكل الاجتماعية التي كانت القوة الدافعة لطليعة النهضة الواقعية الحديثة قد انحلت وساد العدل والصلاح ، وبالتالي فقد المسرح الآن لحمه ودمه . ولاشك في ان التبرير مغر جداً . ولكن لدى التمحيص لا يكاد يبقى منه حرف واحد بين اناملنا . إن العدل لم يسد في المجتمع والمشاكل لا يمكن ان تترك الانسان لا الآن ولا بعد ملايين السنين . وهذا العصر أكثر حاجة من اي عصر الى المسرح كقوة انسانية. إن المسارح هي كنائس المستقبل كما وصفها شو . ولكن الانكليز بارعون في اسدال الستار على مالا تشتهيه العين . إن العصر الفكتوري المثقل بمآسيه وجرائمه قدمه لنا تنيسون كأبهى عصر لاسعد مجتمع ، وحفظ التلاميذ قصائده كصور للفضيلة البريطانية حتى كشف شو عن الثعلبان الملتف برقبة الجمهور ، فاسرعوا بعدد من اللوائح الاصلاحية . وتكرر الصياح في ازمة الثلاثين . وجاءت الحرب فكشفت عن اطفال لم يروا الحليب في حياتهم وجنود لم يمسكوا بقلم ، وثانية حشروا في البرلمان بالعمال بعد الحرب واستعد الناس للتصفيق والتملق . من يقرأ الصحف الآن لا يجد سوى ان ينبذ دينه، فالجنة الموعودة حققها المحافظون في هذه الجزيرة بدون تكليف بعبادة . ! !

غير ان الحقيقة هي ان بريطانيا لم تكن في مشكلة كما هي الآن . فبغض النظر عن النواقص التي ستكشفها ازمة تالية ، لا توجد امة كالامة البريطانية معرضة للابادة في حرب ذرية وللاختناق الاقتصادي في هذه الحرب الباردة . مع ذلك فعندما تقضي بضع ليال في مسارح لندن لا تكاد تحسب ان لندن هي عاصمة هذه المشاكل ، وان مسرح وايت هول لا يبعد اكثر من دقيقتين مشياً عن ١٠ داونتك ستريت .

المسرح هو خلاصة الشعب . وخلاصة الشعب الانكليزي هي الطبقة الوسطى وخلاصة الطبقة الوسطى هي المثقفون ، وشيمة هؤلاء هي الانتهازية. هذه الصفة هي بالذات صفة المسرح الانكليزي



خالد القشطيني

الآن . في الوقت الذي تحتدم فيه مسارح القارة بمناقشة المصير الانساني على يد كتاب مثل سارتر وجيرودو وبرخت ، يدير الانكليز ظهورهم للبراكين المتفجرة في القارات الخمس . وهكذا فعندما حاولوا ترجمة سارتر وجماعة الادب الملتزم لم يستطيعوا ان يجدوا مرادفاً في لغتهم للأصطلاح الفرنسي Le Théâtre Engagé . في مسابقة اقامها نادي الفنون لاحسن مسرحية تعالج مشكلة معاصرة ، تلقى النادي حوالي الف مسرحية.وقد اقامت « الآداب » مسابقة مشابهة ، واني وانا بعيدعن بيروت، استطيع ان اتخيل ان اصعب مهمة ستجابه المحكمين هي شق طريقهم امام سيل من الخطب والمواعظ السياسية والأجتماعية . ولكن المحكمين في لندن لم يستطيعوا ان يجدوا اكثر من ٣٦ مسرحية في مجموع الألف تتعرض لمشكلة ما ! لقد اصبح المؤلف الانكليزي يجهل تماماً ما يقصد بالمسرحية الملتزمة .

ومع ذلك فالالتزام الادبي هو صاحب المسرح الانكليزي لاجيال عديدة . فقبل سارتر بقرنين ونصف نشر كوليير كراسه الشهير « نظرة موجزة في تدنس وتفسخ المسرح الانكليزي » هذا الكراس الذي وضع الحجر الالتزام المؤلف المسرحي . حتى اذا اهل القرن اندفع الاشتراكيون والواقعيون في تسمير منابرهم ونصبوا ابسن اماماً لصفوفهم والطبيعة سنة لحوارهم . غير ان هذه الحركة الواقعية تداعت بعد الحرب الأولى لاسباب موضوعية واسلوبية .

ويقتضينا فهم حاضر المسرح ان نفهم ما ألم بتلك الحركة الواقعية . فقد قلنا ان الانتهازية كانت سم المسرح الانكليزي . هذا يتجلى بمطالعة قواد الواقعية. فاذا تركنا شو جانباً كانت التوفيقية والمصالحة قبلة اولئك الكتاب . گلسورثي يمثل التوفيقية باعجز اشكالها : ففي مسرحية «كفاح » نرى المؤلف يبشر ، من الناحية الموضوعية ، بفناء العمل المسرحي.انه يرفض النزاع، والنزاع ، كما يضعه الباحث الفرنسي برونتيير ، هو أسس اي مسرحية . والى مثل هذه النتيجة تنتهي مسرحية باركر « ميراث آل فويسي » وكثير من نتاج الواقعيين المصلحين . وهكذا حمل هؤلاء جرثومة فنائهم باقلامهم . فبعد ان سنت الاصلاحات الموضعية واتخذ الحل الوسط حجر الفلاسفة في السنين الأخيرة لم يبق لهؤلاء ما يقولون . وهكذا يزول العجب عندما ننظر الى شو وقد بقي شامخاً بعد ان تهاوى الجميع في العقد الثالث ، لانه ببساطة رفض اي تهادن وتطلع الى مشاكل اعمق غوراً مما حسبوه ؛ وكان ان تناول تلك الأغوار كتاب القادة بعد ان نبذها الانكليز .

العامل الآخر الذي ادى الى تدهور المدرسة الواقعية هو بكل بساطة التطور الفني . في العقد الثالث بدأ الناس يملون مجاجة الحوار الطبيعي وبساطة المواقف الواقعية . لقد تركت الحرب الأولى آثاراً في الأذهان . مشاعر غامضة ، احلام هناوكوابيس هناك ، شعور بالخيبة وانهيار المثل ، عصبة الأمم تأتي وتذهب كالحلم ، ومثلها نقاط الرئيس ولسن؛ جنود عائدون من خنادق أمر من الجحيم ليسكنوابيوتاً هي أمر من تلك الخنادق. انسمة الشعر كانت في الفضاء وامام الشعر ركع الواقع خانعاً. وهكذا، ففيما بين الحربين، اضطر بعض الواقعيين القدماء الى تطوير اسلوبهم نحو عالم الخيال ، الفانتاريا ، الشعر ، العقل الباطن ..الخ. ويعتبر كثير من النقاد عام ١٩٢٣ مولد هذا التحول الجديد . في هذا العام كتب شو « القديسة جون » معلناً اتجاهاً جديداً نحو عالم المشاعر والوجدان، حتى تساءل البعض من شو ما اذا كان مقدماً على الانقلاب الى الكاثوليكية . وتهكم شو في السؤال مجيباً « لا يمكن ان يكون للكاثوليك بابوان » وكان الحق معه، فروح الشعر كانت في انفاسه منذ سنين في المشهد الثالث من « الانسان والانسان الكامل » وفي « عود الى متوشالح » وفي كثير من مشاهده الأخرى .

هذه الروح نفسها أنضجت لنا كل هذه الاسماء التي ازعجتنا : السريالية التعبيرية ، الانطباعية ، المستقبلية ..الخ. هذا في القارة طبعاً ، أما في انكلترا فانها لم تفعل سوى ان أجهزت على الواقعية وتركتنا نادبين . إن التيارات التي امامنا الآن تأتي عبر الاطلسي وليس عبر مضيق دوفر . الموسيقيات ، المتنوعات ، الاستعراضات ، البوليسيات ، البهرجات ، تلك هي الانواع السائدة الآن. واكثر هذه امريكية اصلا وقالباً، ونظيراتها الانكليزيات تبدو كاقزام ضعاف . انها على العموم ترتكز لا على عنصر الانشاد الدرامائي الرصين ، وانما على عناصر الألوان والانغام الخفيفة والملابس المريشة والمناظر الخلابة ، ثم – وهو الأهم – الاثارة .. مما نراه في كثير من افلام الاستعراض الامريكية . لا استطيع الا ان اعجب كيف يحاول بعض النقاد ومنهم ناقد صحيفة«الاوبزرفر» ان يجعلوا منها النموذج للفن المسرحي اللائق بالعصر الحديث .

اذا تركنا هذه الانواع « غير الشرعية » من الدراما جانباً ، نستطيع ان نحصر النشاط الشرعي في مجالات محدودة.ان المدرسة الواقعية ما زالت ممسكة بزمام عدد كبير من الكتاب . وهذا لسوء حظ المسرح . لقد فقدت قوتها الاجتماعية من ناحية وجمدت على اسلوبها الطبيعي من ناحية اخرى . بينما كان يجب ان تحافظ على قوتها الاجتماعية اولا وتتطور من اسلوبها الطبيعي ثانياً، وهو ما فعله الالمان بالذات . لقد اصبحنا نرى مسرحيات في انكلترا تتناول مشاكل لا تزيد كثيراً عن غيرة زوج وشقاء امرأة من حرمان عاطفي . اذا تذكرنا ان موضوعات روميو وجولييت فقدت تأثيرها على الجمهور ، إذ فقد الحب صولجانه الوردي واصبح الانكليز يعتبرون الغرام ، على قول سومرست موم، حماقة رخيصة يجب ان تترك مكانها لما هو اهم وامتع، الا وهو السياسة وسباق الكولف ، استطعنا ان ندرك مكان مثل هذه المسرحيات في تاريخ الادب . هذا دون ان يمنعها من روعة السبك وكمال الاسلوب والحوار . ولكن ما هي قيمة الكمال في اسلوب عفى عليه الزمن ؟

ابسن من النروج ودوماس من فرنسا وما لحقها من نظريات مفصلة في الكمال المسرحي وقواعد الحبكة ، ابرام العقدة وحلها ، ادخال الشخصيات واخراجها ، احتدام لمواقف وارخاؤها ، كلها اصبحت في تناول الجميع بحيث لم يعد هناك فضل لمؤلف المسرحية الكاملة . الفضل أصبح لمن يجد روحاً جديدة لهذه القوالب القديمة . إن المسرح يذكرنا الآن بالرسم . فبعد انجيلو ودافنشي وتنتورتو لم يبق ميدان لم يكتشفه الفنان فيما يتعلق بالانشاد والتشريح والمنظور. واستنفد الفن قوة عهد النهضة الايطالية، واصبح اي حوذي يرسم بدقة تتحدى اي فنان حديث . ولكن لا ابداع . كان على الفن ان يسافر شمالا حيث سخر الفلمنكيون تلك الثروة في الخبرة والمعرفة في مواضيع جديدة هي واقع الناس. فهل سيصيب مثل ذلك المسرح الانكليزي، فتعبر تلك الثروة من الخبرة والمعرفة شرقاً هذه المرة؟ الواقع ان الكاتب الالماني «برخت» سلك هذا السبيل منذ سنين فعمد الى « او برا الشحاذين » وغيرها من تراث عهد البعث المسرحي في انكلترا فصبها في قالب جديد ودعمها بالروح والافكار الاشتراكية واقتبس اصول تمثيل كوميديا السلوك الانكليزية لممثلي فرقته .

خارج ميدان الواقعية لم ينتظم المسرحيون بالشكل الذي حققه الآخرون في القارة منذ الحرب الأولى . مازال الناس يسمونهم بالتجريبيين . جربوا المدرسة التعبيرية الالمانية ، جربوا انطباعية الفرنسيين ، جربوا السريالية . ولكن تجاربهم لم تجتز صفة المحاولة . واتجه آخرون الى الشعر والفانتازيا، الا ان معظم هؤلاء كانوا ارلنديين – سنج وييتس مثلا – بالاضافة الى انهم يستطيعوا امتلاك الحوار المسرحي بشعرهم . ولكن عالم الشعر بصفته موطن

٥٢

الخيال والمشاعر كان هناك – كما قدمنا . وكان اول من شعر به شو ايضاً. فهذا العبقري لم يكن مطلقاً مقتنعاً بالطبيعة في الحوار او بالواقعية كتقريرية موضوعية ولكن عنده لم تحل روح الفانتازيا وغزارة المشاعر والافكار دون قوته في احتجاجه ضد النقائص الاجتماعية وتبشيره بعالم من الضوء والصفاء . ذلك على عكس المحدثين تماماً .

المحدثون من التجريبيين يتهالكون وراء عوالم لا تمت الى صلاح الانسان من طرف . محاججات سفسطائية ترهق الذهن دون أن تدخل العقل أو القلب. هناك جنون وراء اظهار اللوذعية وسعة الاطلاع، خانقين بذلك، وبدون علمهم، اجمل حلية لأي عمل فني: البساطة . اسمع كرستوفر فراي في « ثر والملائكة » : « سوف أسأل القملة في الثوب القذر للجثة التي في قعر الخندق ما اذا استطعت ان اتعلم ما قد تعلمت أن ارهب . لقد اضطجعت على سريري فشعرت به وقد انغرست ارجله على كل من جانبي قلبي ، وصعدت نظري خلال قمة جسمه لأجد الوجه ولا اعرف ما اذا كان يقصد العون أو الاعاقة ، ولكنه كان مغلقاً وراء درع الرعد . » قد يستطيع غيري ان يجد معنى في هذه القطعة ، ولكن باي حال بعد دقائق . ولكن اين هو الممثل الذي يقف منتظراً لنا حتى نفهمها ليستمر في القاء سطور اثقل منها ؟

صحيح ان مسرحيات شو مليئة بمحاججات ومسائل عقلية ولكنها جميعاً تدخل الذهن بدون استئذان ، لانها بكل بساطة قائمة على اساس مادي . ومن له إطلاع على الفلسفة يعرف اي فرق يعمل هذا . إن جماهير اي مسرح هم بسطاء الناس الذين لا يستطيعون ان يجعلوا من التجريدات الذهنية ليلة ممتعة .

ليت هذا كل شيء . اغلب هذه المسرحيات غارقة في بحر من اليأس والهزيمة والألم والضجر. تي . اس. اليت كتب « حفلة الكوكتيل » ككوميديا ولكننا اذ نفرغ منها لا تكاد نجد ما يرسلنا الى البيت بابتسامة عريضة . يحدثنا هارولد هوبس اي شعور سيطر على الجمهور في الليلة الأولى بعد لحظات من رفع الستار عندما جاء ذكر اجنحة الخفاش المظلمة الكريهة تضرب في الفضاء . انه شعور لا يمت الى خفة الكوميديا ولا الى اشراق روح المستمع . من المفيد ان نسمع اكثر من هذه المسرحية : « زائر مجهول : انك لا شيء سوى نضد من استجابات بالية. الشيء الوحيد الذي عليك ان تعمله هو الا تعمل شيئاً . انتظر ... من المؤكد ان ليس ثمت غرض من البقاء في الظلام ما عدا حاجتك لتطهير ذهنك من الوهم انك كنت وقتاً ما في الضياء.» هذا نموذج لما يدور في معظم الروايات الحديثة . في المسرحية نفسها تتكرر هذه النصيحة ، انتظر ، خمس مرات لاشخاص مختلفين . ليس هنا فقط بل في مسرحية الاخرى « مقتل في الكاتدرائية » تحمل الجوقة نفس الشعار في اول دقيقة وتستمر به ترديداً . وهذا اهم، فالجوقة غالباً ما تحمل تعليق المؤلف على الاحداث .



الفنتازيا والخيال ظهرتا مبكراً لدى شو . والتصميم هو لآدم وحواء في الجنة، من مسرحيته « عودة الى متاشولح » وهو يرينا بجلاء بعده عن الواقعية الطبيعية

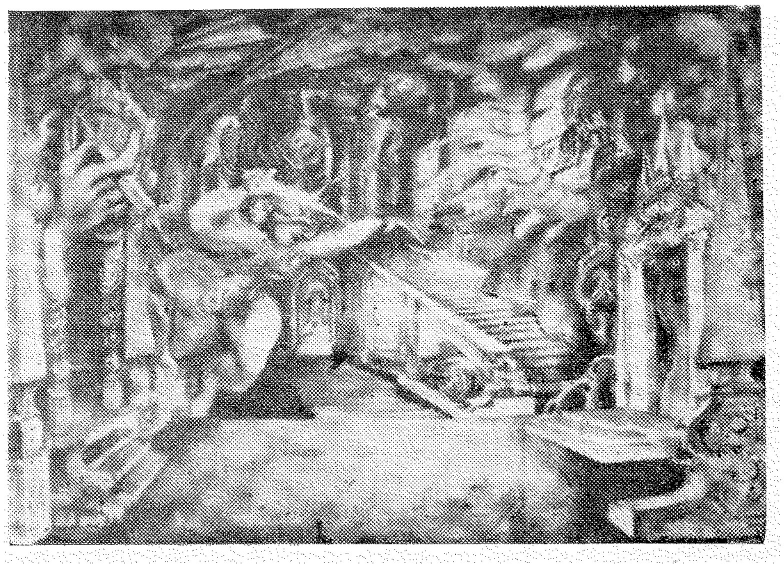
الموضوع النموذجي الذي ارهقه التكرار في الادب المسرحي الحديث هو موضوع المرض، النفسي بصورة خاصة ، والخطيئة . الاشخاص النموذجيون هم الدكتور والقس . في حفلة الكوكتيل تقول سيليا للدكتور « انني لا احتاج دكتوراً ، انني بكل بساطة في الجحيم » . المستشفى ، الجحيم ، كرسي الاعتراف هي جبال لبنان بالنسبة لهؤلاء الكتاب . غراهام غرين في « غرفة الجلوس » (وطبعاً كما في قصصه المختلفة) له قسيسه ودكتوره . وبالاضافة له فيها موضوع حبيب الى نفوس هؤلاء المسرحيين جميعاً ، الا وهو الموت . المسرحية تحوي اختين وأخاً كلهم في حوالي السبعين. الأخ مقعد وواحدة تصارع العمى والاخرى تنتظر الموت . يسكن الجميع غرفة الجلوس لانهم يخشون الحياة في الغرف الاخرى التي سبق ان توفي بها شخص. العشيق في المسرحية في الخامسة والاربعين تحبه روز التي لم تبلغ الرشد بعد . عنصر حيوية وشباب بدون شك ، اذن فقد كان عليها أن تموت في النهاية .

هذا الصنف من المسرحيات على درجة جيدة من الناحية التكنيكية . ولكنه لن يبلغ مطلقاً ذلك السمو التراجيدي الخاص . التراجيديا تؤمن بالانسان وبسعادة الانسان . وهي وان انتهت بالدمار الا انها تفعل ذلك بعد تسلسل يرينا كم هي عزيزة هذه السعادة وكم هي جديرة.انها مؤمنة بنوع من الالتزام هو تطهير عواطف الانسان . انها ، وهو المهم بالملاحظة ، مشعة دائماً بشمس التفاؤل متشبثة بخيط الأمل ، هذا ما يعطي نهايتها القاسية ذلك العنف والرهبة التي تبقينا لعدة ايام في وجوم وشحوب . انها ذلك العنصر الذي يجعل جمهور السينما يصرخون محذرين البطل من ذلك العدو أو الوحش المفترس مع ادراكهم جيداً ان صراخهم لن يغير شيئاً من سير القصة . ولكنه الأمل . لا أقل من عشر مرات رأيت روميو وجوليت في حياتي ، ومع ذلك في كل مرة اقبض بيدي الى صدري متوسلا الى الله ان ينتظر روميو لحظة واحدة كي تستفيق جولييت من نومها . انه هذا التأرجح ، هذه الشعرة التي تفصل بين شقاء ابدي وسعادة غامرة والواقفة على خطوة منا، الى العقل أو العاطفة، الى التوازن او الانجراف . . الخ... حسب طريقة وعقيدة المؤلف . أما ان نجهض الأمل قبل ولادته ونجلس ساعتين نتفرس في سيماء القبح ، المرض، الشقاء، اليأس، فانه مستوى مهما علا سيبقى دون المستويات التراجيدية الحقة ، وهو مستوى غير صحي ولا صحيح .

٥٣

أما لم كل هذا الهيام بهذه المسوخ ، فالجواب واضح. هؤلاء ألسنة مجتمع برجوازي استعماري متداع . ليس فيهم من يعتقد ان الشعب في حاجة الى تطور جديد أو ان العالم في حاجة الى حقوق أو تقدم. من أين يأتي الأمل اذا لم نرغب في الانتقال ولم نر امامنا مرحلة جديدة ؟ كلا ان الباغية اورشليم مشغولة باثمها و بأسها و نهايتها .

مع ذلك ما زالت انكلترا من قبلات العالم في المسرح . كما اسلفنا : ان المهارة التكنيكية هنا وخبرة خمسة قرون من نشاط متواصل لا يمكن ان يطمرها ضباب لندن هذه الخبرة والمهارة تتجليان باحسن صورهما في التمثيل والاخراج فبينما رأينا كيف تحجر التأليف عن الابداع نرى هنا حياة متدفقة بالمحاولات والابتكارات والاجادة . سيما في الشكسبيريات . من ذلك محاولة جون كنكود في العام الماضي في تجريد « الملك لير » من صفة الزمانية والمكانية واستخدم لهذا الغرض المصمم الياباني نوكوشي فاعتمد ازياء ومناظر غاية في الشذوذ والغرابة . اثاث اقرب الى السريالية ، جدران تدور حول انفسها ، قماش يرتفع من الأرض ليكون كهفاً واشجاراً ... الخ وقبلها كانت محاولة اليك كنز على هملت حيث كساه لحية ووقاراً وقلب الاضاءة على رأسها فأدخل الشبح في ضوء وكثف الظلام حيث اعتدنا على الضياء. ورأينا ضرباً آخر من الدراسة في تناوب رشارد برتن وجون نفل في « عطيل » حيث اخذا دوري عطيل واياكو يستبدلانهما بينهما كل مساء . لعل المجال الوحيد الذي يسود فيه التجديد هو شكسبير . انه هنا ضرورة ملحة . فمن النادر ان يجهل أحد



السريالية تغزو المسرح . المشهد هو تصميم لباليه « هملت » . ما اقربه من صورة لسلفادور دالي !

مسرحياته أولم يحفظ الكثير من قصائدها ، النظريات مزقت اشخاصه تحليلا وتمحيصاً ، المؤرخون نبشوا حتى قبره وقبور اصدقائه . اين سنجد الطرافة بعد كل ذلك اذا كان لابد في المسرح من طرافة ؟ الحل الوحيد إما شطبه من كتب المدارس وتوزيع مسرحياته ببطاقات تموين، واما بمضي المخرجين باندفاع رهيب وراء الدراسة والاستحداث للخروج بالجديد الطريف مستخدمين كل ما في يد الانسان من معرفة . وهذا هو الحاصل . المخرج المسرحي أصبح اشبه بالطبيب النفسي . عليهما معاً ان يطلعا على جميع الحصيل الفكري للبشر وان يلما بكافة ضروب المعرفة وان يجعلا كل ذلك جزء من ادواتهما للفحص والكشف . والفحص والكشف في شكسبير دائماً يأتيان بالجديد. في هذا الموسم يرى زائر الأولدفك في مسرحية « سمبولين » اختراعاً آخر ، هذه المرة في علم النفس . للملكة الشريرة صبي اعرج مشوه يتبعها اينما ذهبت ممثلا عقلها الباطن ، لا شعورها ، أو الـ « هو » بلغة جماعة فرويد . هذا الصبي لا ينطق بكلمة طبعاً، وانما يمثل طوية الملكة بتعقيف ساقه العرجاء وتغيير ملامح وجهه كلما عزمت على شيء . بنفس الوقت يعطيها مستمعاً توجه اليه مونولوجاتها .

الظاهرة السائدة الآن والجديرة بالأشارة هي النظرة الشاملة التي تنظر الى الحفلة ككل. لم نعد نرى مسرحيتين في حفلة واحدة شأن القرن التاسع عشر ، ولم نعد نرى ما يسمونه بمسرحية البطل حيث نعتمد اولا وآخراً على اسم ممثل دون الالتفات الى قيمة المسرحية او ادوارها الثانوية . لم يعد يحدث ما كان يفعله ارفنك بارتقاء المسرح وتشمير ذراعيه يمنة وشمالا بين تصفيق وتهليل الجمهور دون ان يلتفت الى اهمية العمل ككل . لورنس اوليفييه يفضل الانتحار على هذه العنجهية . لهذا فمن النادر ان نراه الآن ومن على طبقته في مسرحية غير مضمونة مائة بالمائة . هذا ما يحدد نشاطهم بشكسبير وشو ومن على درجتهم. على هذا الاساس لم يعد اقطاب التمثيل يأنفون الادوار الصغيرة ما دامت المسرحية كبيرة. لقد رأينا مثلا كيف تعاون اوليفييه وجون كلكود ورالف رشاردسن في « رشارد الثالث » فأصبحنا ندرك (او اصبحوا يدركون ، فنحن في البلاد العربية لم ندرك ذلك بعد) كيف يستطيع ممثل ان يكسب ارفع مجد في اصغر دور ، وكيف يعجز اكبر ممثل اذا لم يسنده من يوازيه مهارة في الادوار الصغيرة .

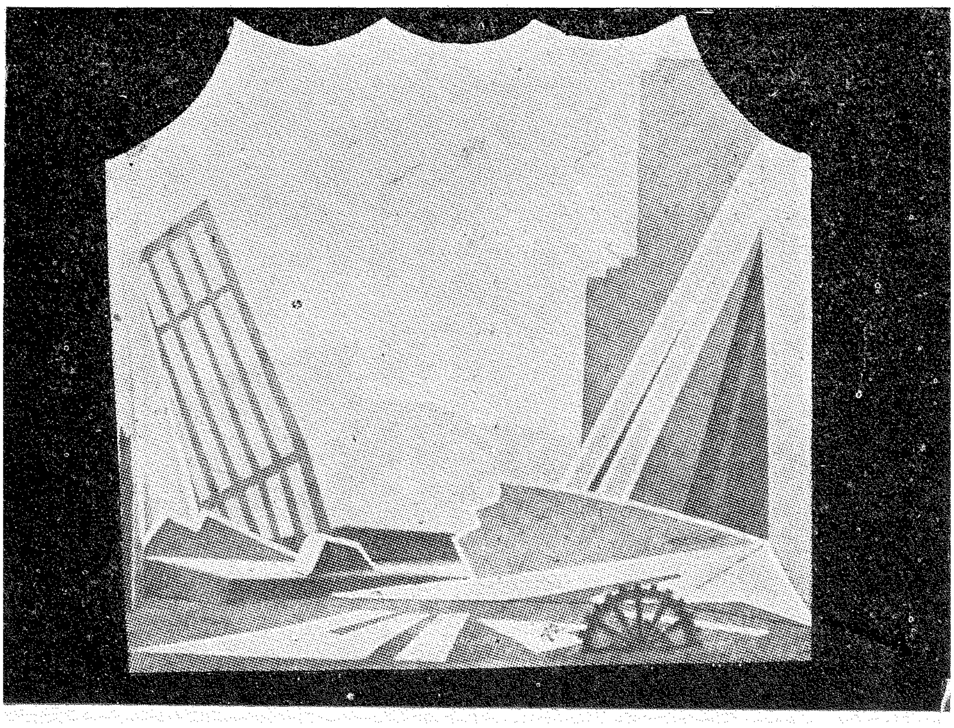
الموضوع لا يمكن ان ينتهي . ولكن كلمة عن الاضاءة جديرة بختام البحث. اننا ننظر الى الاضاءة في بلادنا كعملية كهربائية . التطور الحديث ينظر اليها كفن حديث الولادة نشأ بسرعة شيطانية . نحن إن سميناه فن الاظلام كنا اقرب الى الحقيقة في انكلترا . الولع بالغموض ، بمسائل اللاشعور ، بالألم والاثم والموت وبصورة خاصة تحت الجو الانكليزي المقبض حبب للمخرجين الظلمة والظلال. فقلما نرى الآن خلفية المسرح او ارضيته في مسرحية لشكسبير ، وماعدا المسرح الواقعي فمن النادر ان يضاء المسرح كاملا . الحقيقة ان هذا النوع من التكنيك اكسب الاضاءة روعة وسحراً كم انقذا مسرحية من فشل محقق. مهندس الضوء اصبح فناناً مركباً من موسيقار ورسام . انه يخلط الوانه واضواءه ويرسم اشباحاً واشكالا كما يفعل الرسام تماماً . وانه بنفس الوقت يتحرك ديناميكياً بهذه الالوان فيبدأ بازرق وينتقل الى بنفسجي ثم يعود الى نغمة الازرق خالقاً بذلك ما يخلقه الموسيقار من تنويع وتطوير .

هذه كلها امكانيات دافقة . ولكن اين هو المؤلف الذي يستخدمها جميعاً كوقود لانتاج رصين جديد قائم على ضرورات الحياة الانسانية الحاضرة ؟ ذكرنا ما حدث للفن في ايطاليا ونذكر ما اصاب النحت زمن الهيلنيين والشعر العربي في بداية عهد الانحطاط ، كثرة المعرفة ووفرة التراث لن تنقذ الاديب مالم تتدفق روحه بالشعور بالانسان . فهل سيعي المسرح الانكليزي ما يجري في كل مكان ويعي الطريقة الصحيحة للمشاركة بهذا الخضم ، أم سيبقى سادراً في موسيقياته وبهرجاته من ناحية وفي « خفافيش » أليت و « خنفسائه » من ناحية اخرى (١) ؟

لندن **خالد القشطيني**

---

(١) مما له دلالته في « حفلة الكوكتيل » ان تتدفق سيليا بشتى التشابيه والاستعارات فتصف عشيقها بالخنفساء والجرادة والمومياء .. الخ عندما تمقته. ولكنها عندما تحاول وصفه في حالة الرضى والمحبة لا تجد اي كلمة موآتية . فكأن شاعرية اليت لا تتألق الا حيث الظلام والكره والألم.



من المانيا جاءت المدرسة التعبيرية . المشهد هو من مسرحية كايزر « غاز ». الآلة من موضوعات التعبيرية الرئيسية . في المقدمة نرى عجلة دوارة كجزء من هذا العالم الآلي

من وحي الثورة

النهر المقدس



تمثيلية بقلم: علي احمد باكثير

المنظر : حجرة نوم في بيت المريض باحدى ضواحي العاصمة

الوقت : بعد منتصف الليل .

(المريض مسجى على سرير وقد جلس حوله ممرض وممرضة)

الممرض: انه نام يا عقيلة .

الممرضة: نعم . قد نفعه هذا المنوّم الجديد

الممرض: يا ليتنا اهتدينا الى هذا الدواء من قبل . اذن لما ارقنا معه طوال هذه الليالي المضنية .

الممرضة: صه لا يسمعك تتشكى من خدمته فيغضب منك . اين تجد مثل هذا الأجر في مكان آخر ؟

الممرض : ولكن اكاد اجن من قلة النوم . لم لا نتناوب السهر عليه ، فانام انا قليلا ثم تنامين انت كذلك ؟

الممرضة : اخشى ان يستيقظ في اية لحظة فيفتقد احدنا ، فتثور ثائرته :

الممرض : كلا يا عقيلة ... سأنام على هذا البساط هنا ولو ربع ساعة ولن يستيقظ هو قبل ذلك .

الممرضة : كما تحب ... انا غير مسؤولة .

الممرض : (يستلقى على البساط في طرف الحجرة فيتثاءب) هاه ! (يغلبه النوم)

الممرضة : (تمسح النوم عن جفنيها وتتمتم) ياله من اناني ! اناكنت احوج الى هذه التعسيلة منه !

المريض : (يرفع رأسه فزعاً كأنما انتفض من كابوس) عقيلة ! اين انت يا عقيلة ؟

الممرضة : نعم يا سيدي ... انا ذي عندك.

المريض : واين عبد الجبار ؟

الممرضة : (منادية) عبد الجبار ... عبد الجبار !

المريض : ويلك يا خائن ! تتمتع بالنوم هنا في حجرتي وانا محروم منه !

الممرض: (ينهض وجلا) معذرة يا سيدي ، قد غلبني النعاس.

المريض : (غاضباً) استأجرك هنا لتسهر على خدمتي ام لأسهر انا على خدمتك ؟!

الممرض : سامحني يا سيدي : فرحت كثيراً لما رأيت النوم قد جاءك ، فقلت أنتهز هذه الفرصة .

المريض : من قال لك انني نمت ؟

الممرضة : اجل يا سيدي قد جاءك النوم .

المريض : النوم اين هو النوم ؟ لقد مات النوم من امد طويل الم تسمعي يا عقيلة بنبأ موته ؟ الم تسمع انت يا عبد الجبار ؟

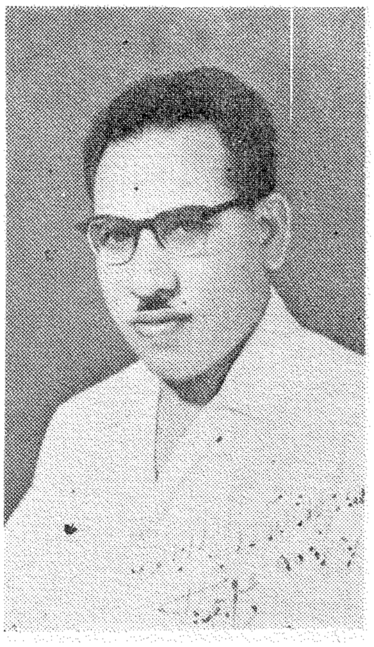
الممرضان : (يتلعثمان) يا سيدي ..

المريض : اين كنتما ؟ الم تكونا في البلد ؟

الممرض : (متلعثما) هذا الدواء الجديد سيكون له مفعول طيب ان شاء الله .

المريض : (ينظر الى انبوبة الدواء) اتصدق كلام هؤلاء الأطباء ؟ انهم يكذبون طمعاً في المال .. ليس في الدنيا دواء يحيي الميت اذا مات . هذا هراء . هذاكذب .

الممرضان: . . . . . ؟



علي أحمد باكثير

المريض : ما بالكما تنظران الي ! ما زلتما ترتابان في صدق قولي ؟

الممرضان: ابداً يا سيدي ابداً.

المريض : لا تحاولا ان تخدعاني . هذه عيونكما تنطق بذلك . تشتهيان ان تريا البرهان .. ذلك البرهان الرهيب ؟

الممرضة : كلا يا سيدي كلا.

المريض : بل تشتهيان ان ترياه يظهر على يدي مرة أخرى لتتشفيا مني ! حتى انتما من اعدائي !

الممرض : بل نحن اصدقاؤك وخدامك.

المريض : كلا كلا لم يعد لي في الدنيا صديق (ينظر فجأة الى كفيه) وي ! ها هو ذا عاد! افرحا الآن واستمتعا بالنظر اليه !

الممرض : ماذا تقصد يا سيدي ؟ اننا لا نرى شيئاً .

المريض : هذا الدم ؟ هذا الدم الأحمر ! أأعمى انت ؟

الممرض : هل ترين شيئاً يا عقيلة ؟

الممرضة : لا . لا شيء .. لا شيء بتاتاً.

المريض : انت ايضاً عمياء .. انتم جميعاً عمي لا تبصرون !

الممرض : يا سيدي، ثق ان هذا الذي تراه انما وهم لا وجود له ، كما اكد ذلك لنا الطبيب الاول الذي عالجك منه

المريض : انه ابتز مالي وزعم انه قد شفاني من هذا الوهم فلن يعود . وها هو ذا قد عاد اليوم.

الممرضة : سأطلبه في التليفون ليعودك حالا .

المريض : كلا، لا اريد ذلك الطبيب ، لا اريده... لا اريده!

الممرضة : امرك يا سيدي !

المريض : اسقيني فاني عطشان.

(تخرج الممرضة ثم تعود بكوب ماء)

الممرضة : تفضل يا سيدي بالشفاء والعافية.

المريض : (يهم بالشرب ثم يرتد) اجئتني بكوب من الدم لأشربه ؟

الممرضة : كلا يا سيدي، هذا ماء مثلج.

المريض : بل هذا دم مثلج . اسقوني ماء .. اريد ماء !

الممرض : (يأخذ الكوب من الممرضة) حسناً يا سيدي .. سآتيك أنا بالماء .

(يخرج منطلقاً)

المريض : تباً لك .. أما عندك شفقة علي

الممرضة : والله يا سيدي ، انه لكوب ماء من الثلاجة .

الممرض : (يعود) هل لك يا سيدي ان تغمض عينيك لئلا تتوهم ؟

المريض : أجل سأغمض عيني فاني اكاد اموت من العطش.

(يغمض عينيه فيشرب ثم يتلمظ) ويلك ان طعمه طعم الدم . لقد سقيتني دماً !

الممرض : معاذ الله يا سيدي، انما هذا من الوهم. دعنا ندع لك الطبيب ليحضر في الحال .

المريض : كلا . كلا بل احملوني الى صاحب القصر !

الممرض : من ذا تعني يا سيدي ؟

المريض : صاحب القصر .. الا تعرفون صاحب القصر ؟

الممرضة : ما اسمه يا سيدي ؟

المريض : نسيت اسمه ... نسيت اسمه ... انه على طرف لساني ، ولكني لا استطيع ان اتذكره

(يرن جرس الباب)

المريض : انظر يا عبد الجبار . لعل هذا رسول من صاحب القصر يسأل عني . لا يعقل ان ينساني طول هذه المدة

(يخرج الممرض منطلقاً)

المريض : (يتمتم) عجباً كيف نسيته .. كيف نسيه الناس هكذا سريعاً ؟

(يعود الممرض)

المريض : من ؟

الممرض : اجنبي يزعم انه طبيب.

المريض : ماذا يريد ؟

الممرض : انه يعرض خدمته لمعالجتك من مرضك .

المريض : كلا ، لا اريد الأطباء.. انهم جميعاً نصابون يريدون ابتزاز مالي.

الممرض : انه مستعد ان يعالجك مجاناً.

المريض : مجاناً ؟

الممرض : نعم وسيقدم لك الدواء ايضاً مجاناً.

المريض : دعني منه .. ان الأطباء الذين تقاضوا مني المال لم ينفعوني بشيء. افينفعني هذا الذي يعالجني بالمجان؟ لابد انه لم يجد احداً يتمرن على علاجه غيري !

الممرض : كلا بل هو طبيب مشهور في بلده .

الممرضة : لا بأس يا سيدي من تجربته ، لعل عنده ما ينفعك
المريض : حسناً .. قل له يدخل يا عبد الجبار
(يخرج الممرض ثم يعود ومعه الطبيب الاجنبي)
الطبيب : هل عندك يا سيدي شخص غريب ؟
المريض : لا يا سيدي .. هذا ممرض وهذه ممرضة .
الطبيب : (بصوت خافض) تثق بهذين ؟
المريض : تمام الثقة .
(يفحصه الطبيب قليلا ثم ينتبذ بالممرض ناحية فيتشاوران هنيهة)
الطبيب : (يقبل على المريض) لا بأس عليك يا سيدي . قد اكتشفت علتك وسأعطيك علاجا يشفيك منها الليلة .
المريض : الليلة ؟
الطبيب : نعم ستشفى منها في الحال ..
المريض : ويزول هذا الدم من كفي ؟
الطبيب : نعم سيزول كل شيء (يفتح حقيبته فيخرج منها علبة كبيرة) اعطني يديك .
المريض : ماذا تريد ان تصنع بهما ؟
الطبيب : لا تخف .. سأطليهما بهذا المرهن . (يشرع في طلي يديه بالرهم)
المريض : أف ! ما هذا الذي لطخت به يدي ؟
الطبيب : اجل .. رائحته كريهة ولكن يجب ان تحتملها من اجل مصلحتك.
(يشمئز الممرضان من الرائحة ولكنهما لا يجرؤان على سد انفيهما)
المريض : لكن ما هذا المرهم .. من اي شيء هو ؟
الطبيب : هل يعنيك كثيراً ان تعرف ؟
المريض : نعم يجب ان اعرف .. أن رائحته لا تطاق .
الطبيب : هذا معمول من رجيع الأسد .
المريض : رجيع الاسد ؟
الطبيب : نعم لا دواء لعلتك هذه غير رجيع الأسد !
المريض : والى متى يبقى هذا المرهم في يدي ؟
الطبيب : ريثما تغسلها في النهر المقدس .
المريض : في النهر المقدس ؟
الطبيب : نعم .. تقوم الساعة من سريرك وتخرج الى النهر لتغسل يديك .
المريض : ما هذا الذي تقوله ؟.. اتريدان تلقي بي الى الهلاك؟
الممرضة : اجل يا دكتور .. الم تعلم ان النهر المقدس قد صار محروساً بالجنود المسلحين يطلقون النار على كل من يقترب منه ليلقي الاذى فيه او يدنسه ؟
المريض : اجل فهّميه يا عقيلة .. ان هذا الدكتور حديث عهد ببلدنا لا يعرف ما حدث فيه
الطبيب : بل اعرف كل شيء .
المريض : فكيف تشير عليّ باتيان هذا العمل الرهيب ؟ كنا فيما مضى نستطيع ان نلقى القاذورات في النهر كما نحب دون ان يعاقبنا احد أو يلومنا أحد. اما اليوم فجزاء من يعمل ذلك القتل .
الطبيب : اجل اعرف كل هذا . ولكنك ستتسلل الساعة الى طرف قصي من شواطئه المهجورة فتغسل يديك فيه ثم تعود ادراجك تحت ستار هذا الليل دون أن يراك احد او يشعر بك احد .
المريض : كلا يا دكتور .. الحراسة قوية في كل مكان والحراس يقظون !

٥٩

الطبيب : في وسعي ان ادلك على المواضع الصالحة من النهر

المريض : انت تدلني ؟ اني اعرف النهر جيداً واعرف شواطئه كلها. لقد كنت اتنقل فيها لصيد السمك .

الطبيب : اذاً ففي امكانك ان تسير الى النهر وحدك . هذا خير وافضل .

المريض : ولكني اخشى الموت . اخشى طلق النار .. كلا كلا ، لن أفعل ذلك ابداً .

الطبيب : كأنك تشتهي ان تبقى طول عمرك في هذا العذاب الأليم الذي انت فيه .

المريض : كلا يا دكتور .. أشتهي ان اتخلص من هذا العذاب ولكني لا اريد ان اتخلص منه بالموت . اريد ان اعيش يا دكتور ، اريد ان اعيش .

الطبيب : فأقدم اذن على هذا العلاج ولا تخف .

المريض : الموت يرصدني هناك وانت تقول لي : أقدم ولا تخف !

الطبيب : يا سيدي العزيز : أرأيت لو اصبت بمرض يحتاج الى عملية جراحية ، ألست تدعهم يجرونها لك ؟

المريض : بلى .

الطبيب : الا يجوز ان تفشل العملية فتموت فيها ؟

المريض : جائز .

الطبيب : فما يمنعك الآن انتخاطر بحياتك في ذلك السبيل؟ وان هذا العذاب الذي انت فيه لأشد كثيراً من المرض الذي يحوجك الى العملية الجراحية ؟

المريض : (يتمتم) صدقت يا دكتور، صدقت .

الطبيب : فهيا انهض .

المريض : (يتحرك في سريره) لكني عاجز عن النهوض .

الطبيب : هذا وهم استولى عليك من الخوف .

المريض : ان الطبيب الذي يعالجني منعني من الحركة .

الممرضة : اجل يا دكتور .. اوصاه بلزوم الراحة .

الطبيب : انه اخطأ في تشخيص علتك . الحركة لا تضرك بل تنفعك. هيا انهض ولا تضع الوقت (يساعده فينهض عن سريره)

المريض : (يقف مترنحاً) هل اسير الى النهر وحدي ؟ الا ترافقني يا عبد الجبار ؟

الممرض : (في تردد وخوف) لكن يا سيدي ...

الطبيب : ما دمت تعرف السبيل الى النهر فذهابك وحدك افضل واسلم .

الممرض : (يتنفس الصعداء) اذا كان في ذهابي مصلحة ، فاني يا سيدي طوع امرك !

الطبيب : لا بل الأفضل ان يذهب وحده لئلا ينتبه الحراس

المريض : فوضت امري الى الله .

الممرضة : البس يا سيدي هذا المعطف لئلا يؤذيك هواء الليل (تساعده على ارتداء المعطف) .

المريض : شكراً يا عقيلة .

الممرض : (يقدم ذراعه له) يا سيدي . . .

المريض : كلا .. سأذهب وحدي .

الممرض : دعني اشيعك الى باب الحديقة فحسب .

المريض : لا بأس . (يخرج هو والممرض)

(يجمع الطبيب ادواته فيعيدها الى الحقيبة)

الممرضة : انا خائفة عليه يا دكتور .

الطبيب : هوّني عليك .. ربما لا يشعر به احد .. هو وحظه على كل حال ...

(يعود الممرض)

الطبيب : هل مضى ؟

الممرض : نعم .

الممرضة : هلا بقيت قليلا هناك يا عبد الجبار ليستأنس بك ؟

الممرض : قد وقفت ارقبه حتى ابتلعه الظلام .

الطبيب : (ينظر في ساعته في قلق)

الممرضة : ترى يعود سالماً من هذه المغامرة ؟

الممرضة : الموت على كل حال اهون له من هذا العذاب الذي هو فيه .

الطبيب : (يشير لها بالسكوت فيسكتان) ...

(يقف الثلاثة في قلق وصمت يترقبون والطبيب ينظر في ساعته الفنية بعد الفينة)

(تدوي في سكون الليل طلقات النار من بعيد)

الممرضة : (تطلق صيحة) اوه !

الطبيب : (يسرع فيكمّ فمها) صه ! !

« ستار »

القاهرة

علي احمد باكثير

٦٠

المسرح الاميركي الحديث

اتخذت كلمة «مسرح» في العشرين سنة الأخيرة، معنى جديداً في كل مكان من الولايات المتحدة. وقد اتى وقت في مطلع القرن كانت كلمة «مسرح» فيه تعني مجرد فرقة تمثيلية، فقد كان لكل مدينة، من الشاطئ الاطلنطي الى الشاطئ الباسيفيكي، فرقها وبرنامجها المسرحي. ثم استولت السينما، ابتداء من عام ١٩٢٠، على القاعات وعلى الجمهور، وانطفأ الفن المسرحي عملياً في الأرياف، حتى اصبح المسرح لا يعني الا النشاط المحدود في نيويورك حيث ترتفع اجرة الدخول الى القاعات وحيث يلجأ مدراء المسارح الى اشكال مجربة تضمن لهم نجاح الكوميديات والاوبريتات. على ان المسرح استعاد معناه الاول كفن حي في العشرين سنة الماضية، في الآف من الاحياء الاميركية، فعادت مسرحيات شكسبير وسوفوكل وموليير والمسرحيين المحدثين الى الظهور. ومن الممكن ان نتنبأ بان المسرح الحقيقي سيكون عما قليل في متناول الجميع.

وقد حذت «المسارح الصغيرة» ابتداء من ١٩١٠ حتى ١٩٢٥، حذو «مسرح اوروبا الحر» كرد فعل للنزعات التجارية التي كانت تتميز بها فرق برودواي المحلية. وبالرغم من ان هذه المسارح الصغيرة كانت رائدة مسارح اليوم الكبرى فانها لم تكن تهتم بخدمة الجمهور خدمة نزيهة بقدر ما كان قصدها التعبير عن وجهة نظرها الخاصة وضمان دور هام في المسرح التجريبي. على ان امل هذه المسارح بانهاض الفن المسرحي قد انطفأ قبل ١٩٣٠، وفي الوقت نفسه أصبحت مسارح الريف والسينما الملاهي الشعبية للسكان. وحوالي ١٩٣٠ اتاح خلق «المسرح الفدرالي» وهو التجربة الوحيدة التي كانت تمولها الحكومة، بعث المسرح خارج نيويورك.

واليوم، يقوم مسرح المناطق، لأن الجمهور موجود. وقد نجحت في الارياف مسرحيات عديدة كانت قد سقطت في برودواي، حيث كان الجمهور يرفض ان يواجه احداث المسرحية بقلبه بدلا من فكره. فليس من المدهش مثلا ان تنجح مسرحية «الطريق الحقيقية» للكاتب الشهير تنيسي وليامس Tennesse Williams على مسرح بلدة «سيلفرمين» الصغيرة اكثر مما نجحت في برودواي، وهذا راجع الى انسجام جمهور تلك البلدة مع ابطال المسرحية وتعاطفهم واياهم. وكان هذا هو ايضاً شأن مسرحية «ساحرات سالم» لارثر ميللر Arthur Miller التي استقبلت قبل سنتين استقبالا فاتراً في برودواي. على ان المؤلف ما لبث ان استعاد ثقته في السنة الماضية حين عرضت المسرحية على مسارح المناطق فلقيت نجاحاً كبيراً، ولاسيما على مسرح بيتسبورغ في بنسلفانيا حيث شاهدها مئة الف متفرج. وموضوع هاتين المسرحيتين موضوع رصين، وقد كتبتا باسلوب شعري لا يتذوقه الكثيرون، ولكن نجاحها يفسر سبب نجاح المسرحيات الشعرية الاخرى التي تأتي من اوروبا كمسرحيات فري Fry وانوي Anouilh ولوركا Lorca. وهذه الحقيقة هي التي دعت بعض الهواة، خارج برودواي، الى تأليف بعض الفرق وتمثيل بعض المسرحيات، باسعار متهاودة تمكن عدداً كبيراً من الطلاب والعمال من حضورها.

وقد مثلت فرقة Proscenium Players في الموسم الماضي مسرحية «مهرجان اللصوص الراقص» للكاتب الفرنسي انوي، واعتبرت انجح كوميديا في ذلك الموسم. كما مثلت فرقة Cercle in the Square خارج برودواي مسرحية «فصل غرامي» لالفريد هايز Hayes التي توقظ في النفس اصداء



ارثر ميللر

عميقة اذ تعالج التوتر النامي بين جندي اميركي معسكر في روما وبين المحيط الذي كان حوله والذي يعتبره دخيلا عليه. والعلاقة بين الجندي وبين فتاة ايطالية تشكل هنا النواة الدرامائية للمسرحية وتنير موضوعها الحقيقي : عالمية التجربة .



سارويان



تنيسي وليامز

ومنذ ست سنوات، تنادى عشرة شعراء ومؤلفين مسرحيين الى تشكيل « المسرح الشعري » في كامبردج بمساشوستس لتشجيع مسرح قائم على الشعر ، وكان قصدهم اتاحة الفرصة لشعراء وممثلين ان يألفوا التكنيك المسرحي . وقدمثّل على هذا المسرح حتى الآن ما يزيد على ثلاثين مسرحية جديدة أشهرها « اغاممنون» لوليام الفريد W. Alfred و « ساحرة الانجيل » لليون فيلبس L. Phelps و « باب الانقاذ » و « انا ايضاً عشت في اركاديا » للانج Mang . وقد دلت هذه المسرحيات وسواها ان غاية هذا المسرح هي تشجيع التأليف المسرحي والتمثيل على حد سواء.

والواقع ان الاميركيين يحلون اليوم مسرحهم محل الصدارة من ادبهم، ويمكن للمرء ان يقتنع بانه سيعرف كثيراً عن احوال الاميركيين وطرق معيشتهم ومشاكلهم الخاصة، حين يشاهد مسرحية كمسرحية تنيسي وليامز الشهيرة « قطار يدعى رغبة» او مسرحية « موت وكيل سفر » لأرثر ميللر .

ولاشك في ان اوجين اونيل E. O'neill هو من اكبر المؤلفين الدرامائيين الذين فقدهم الأدب الأميركي . وهو قد حاز على جائزة نوبل للآداب عام ١٩٢٦ تقديراً لفنه الرائع . وقد اعتاد النقاد على تصنيف مؤلفاته عدة أصناف. فترة الواقعية او فترة الشباب التي انتج فيها « قمر الكراييب » والفترة التعبيرية ، او المسرحية الفكرية مع « الامبرطور جونس» و «العلامة المكسوة بالشعر» ، وفترة السير الدرامائية ذات النزعة الشعرية مع « تسلية غربية » . وفترة العودة الى الواقعية مع «حامل الثلج يأتي » الخ .. وفي معظم هذه المسرحيات يعطف اونيل على « الانسان » فيحفر روحه « ليكتشف جذور المرض الذي اصيب به عصره .» والواقع ان مسرح اونيل مسرح نفسي قبل كل شيء تنزع وسائله الى « ارضاء الفرد الذي يلتمس سبباً لتبرير حياته وحداً للخوف

الطبيعي من الموت » ومن هنا نجد في آثار اونيل . بالرغم من لهجة التشاؤم حساً للنقاوة بجسده جميع ابطاله تقريباً . والمؤلف الاميركي يشبه في ذلك المؤلف الايطالي العظيم بيراندللو .

وقد اشتهر في فترة ما قبل الحرب (١٩٢٠ – ١٩٤٠) عدة مؤلفين آخرين أهمهم ماكسويل اندرسن صاحب « الصحراء البيضاء » و « شحاذي الحياة » و « آلهة النور » . ولكن يؤخذ على اندرسن انه شاعر اكثر منه مسرحياً ، وفيليب باري Barri صاحب « الأجنحة البيضاء » وليليان هلمن Hellmann مؤلفة « ساحة الاولاد » و « الثعالب الصغيرة » .

وابتداء من عام ١٩٢٨ ، وهو عام الازمة الاقتصادية الكبرى ، بدأت المسرحية الاميركية تعنى بشؤون الواقع الراهن ، ويؤلفها شبان متطرفون ثوريون كان على رأسهم جورج كللي Kelly وألمر رايس Rice وشتاينبك وكالدويل وكليفورد اودتس Odets . فان هؤلاء الادباء كانوا « شاهدين » وقضاة على عصرهم .

ولابد من ان نخصص مكاناً هاماً لوجهين كبيرين لا يزالان يمارسان تأثيرهما على المسرح الاميركي المعاصر كله هما ساروبان وتنيسي وليامز .

اما سازويان الذي انتقل من كتابة الرواية والاقصوصة الى كتابة المسرحية ، فقد قدم تمثيليته الاولى عام ١٩٣٩ وهي بعنوان « قلبي في الهايلاند » ، وبعد ذلك بقليل قدم « زمن حياتك » التي وصفت بانها « قصيدة كتبت بلغة المجاز » لفرط ما فيها من نزعة شاعرية موسيقية .

اما بعد الحرب العالمية الثانية ، فقد اشتهر تنيسي وليامز الذي وصف بأنه « شاعر الفروق والظلال » وان الرموز التي يستعملها في كل مسرحية من مسرحياته تبدو عناصر ترتفع بدرامة الشخصيات الداخلية الى مرتبة الشاعرية . وأشهر مسرحياته « قطار يدعي رغبة » و « صيف ودخان » وفيهما مزيج من نقاوة الطفولة باحلامها وامانيها . ومن واقع الحياة القاسي ومتطلباته . واشخاص تنيسي وليامز اناس حقيقيون يتنفسون الحياة ، وبالامكان مقارنة مسرحياته بمسرحيات ارثر ميللر الذي يهتم اكثر ما يهتم بشخصيات النساء . ولاتزال مسرحيته « ساحرات سالم » موضوع حديث الاوساط الادبية والشعبية .

٦٤

هـــذه المسرحيه نالت احـدى الجائزتين اللتين رأت« الآداب » ان تمنحها لافضل مسرحيتـــين من المسرحيات التي تلقتها .

المقاتلون

مسرحية في فصلين بقلم "حياة"

اشخاص المسرحيـــة

محمد : صحفي في الثلاثين من عمره ، جزائري

جانيت : صديقة محمد . شابة فرنسية.

جان : الاخ الصغير لجانيت ، يتراوح عمره بين العاشرة والثانية عشرة .

بير : رجل فرنسي شيخ .

بسعدي الأزرق : جزائري مديد القامة يناهز عمره الاربعين.

عبد الكريم : جزائري ثالث يبدو في الخمسين من عمره ، يرتدي بزة جيش التحرير الجزائري .

سي احمد البربري : شاب جزائري آخر ، قلق ، يبدو عليه بعض التردد في سلوكه ، وفي نظراته الشاردة ، متعلم وحائز على شهادة الهندسة من فرنسا .

ابراهيم الصغير : صبي يجاوز الثالثة عشرة من عمره ، مرح ، نشيط ، يحمل بندقيته بكل اعتزاز ويرتدي هو ايضاً بزة جيش التحرير الجزائري فتبدو كبيرة قليلا على جسده الصغير .

جميع الرجال في الفصل الثاني يرتدون بزة جيش التحرير الجزائري . ويتمنطقون باحزمة الرصاص ، وبنادق وجيوب صغيرة لقنابل يدويه على جنوبهم .

الفصل الاول

الديكور

حجرة عند الحائط المواجه للجمهور . شباك مسدل الستائر ، كراسي رخيصة وطاولة في منتصف الحجرة فوقها كتب وجرائد مبعثرة . في الركن الأيمن سرير جانيت وملابس امرأة مبعثرة فوق السرير . ضجيج واصوات ابواق للسيارات يسمع من خلال النافذة . ساعة منضدة . وصورة لام جانيت معلقة فوق رأس السرير بجانب الشباك الايمن .

المكان : باريس، شارع شيرش ميدى .

الزمان : امسية يوم أحد .

المشهد الاول

(يسمع طرق على الباب من الجهة اليسرى ، جانيت في يدها ابريق صغير للقهوة ، تخرج عن يمين المسرح من حجرة اخرى)

جانيت : (بسرعة) من .. ؟! (تضع ابريق القهوة على الطاولة)

الصوت : افتحي ... انا محمد .

جانيت : حسناً .. (تتقدم نحو الباب فرحة تمسد ثوبها بيديها بحركة غريزية)

محمد : مساء الخير (يدخل الحجرة مقطب الوجه)

جانيت : مساء الخير .. (تغلق الباب ، يصيبها برود نفسي)

محمد : (يأخذ كرسياً ثم يجلس مطرقاً)

محمد : جانيت ... (صمت قصير) ... اردت ... (هنيهة) ... (مغيراً الحديث لموضوع آخر ..)

آه ، سمعت باجتماعات مصنعكم .. !

جانيت : (بهدوء) .. أكتبت شيئاً لصحيفتك .. ؟ ؟

محمد : كلا . (هنيهة) جانيت.. جئتك أفضى اليك بأمر هام جداً(هنيهة) بالنسبة لي ، بالنسبة لكلينا .

جانيت : تريد ان لا نخرج معاً اذن ؟! (هنيهة) ريبورتاج جديد ، استدعاء رئيس التحرير لك .. ثم مشاغل الجريدة .. ! ؟ (تضحك)

محمد : اخبريني كيف حدث الاجتماع عندكم .

جانيت : لاجل ان تكتب شيئاً جديداً .. ها .. (تبتسم)

محمد : كلا .. كلا .. اخبريني فقط .

جانيت : ثمة اشياء تحدث من اجلكم ، كثيرة ، كثيرة جداً .

محمد : (بفرح) أجل .. أجل .. صحيح . (فترة صمت قصيرة) آه جانيت (متذكراً احداثاً محزنة) لن يقدر لي ثانية ان ارى وجهك (بغضب)ولا أستطيع ان اواصل عيشي هنا (يضرب فخذه بشدة) لا اقدر .. لا اقدر .. ينبغي ان اموت هناك . يجب ان أتحمل كل شيء من اجلهم .

جانيت : لم أعد أفهم ماذا تريد (تأخذ يده بين يديها) قل لي ، (بتعجب) يدك باردة كالجليد ،وعيناك حزينتان (تنظر في وجهه)

محمد : (بخمول) احس بالهرم يا حبيبتي ، أحس كما لو كان عمري قرناً كاملا ..

جانيت : سأهيء لك فنجاناً من القهوة .. (تهم بالقيام)

محمد : (مقاطعاً) كلا .. ألديك ما يؤكل ؟

جانيت : ساجلب لك قطعة لحم وجبنة .. (تخرج للحجرة الثانية)

(يسحب كرسيه امام الطاولة بعد ان يزيح بعض الكتب والجرائد الى ركن آخر منها)

(تدخل جانيت في يديها صحنان ، تبقى واقفة امامه)

محمد : أجلسي جنبي يا صديقتي ، اريدك دوماً هنا ، اضغطي على يدي لاحس دفء راحتيك (هنيهة) سوف ارحل بعيداً عنك . وهناك بغفلة سوف تطرحني رصاصة طائشة وتستقر في قلبي (مبتسماً بسخرية) وسيقف لاول مرة عن الخفقان ، وسأغدو جيفة ، بارداً . متعفناً ! (ينهض



– يبدو الانسان وديعاً كالطفل حين يمضغ طعامه
(المشهد الأول من الفصل الاول)

غاضباً) آه ، لماذا ؟ ؟ لماذا فرضوا الموت علينا ؟ انهم يلهبون ظهورنا بسياط من الاحتقار والمقت البغيض (صمت طويل) ، جانيت (ببطء) أتساءل مرات كثيرة في اعماقي ، أي قوة لعينة تثبت اقدامهم فوق الارض ، شامخين بانوفهم ؟ (هنيهة) ولكن الصرخات التي تدوّم في احشائي تندفع عبر اسناني (هنيهة) جانيت ، يجب ان تدركي ان طغيانهم واحتقارهم وخوفهم منا ، يمكن عند ساعات العمل ونتاجاتها . فمن نقط الدم المحترقة في عروقنا ومن حبات العرق المنحدرة من جباهنا ، يتراكم ذهبهم اللعين (بغضب) من موت اطفالنا وتشردنا وبؤسنا الاسود يقوم قانونهم .. (بغضب عنيف) .. آه ...

جانيت : (تعلو وجهها غمة كدره) ان اعصابك تحترق كبارود ميت .

محمد : (يطرق مهموماً) أسمعيني صوتك ، حدثيني عن المصنع ، عن عمالنا هناك !

جانيت : يجب ان تأكل اولا .. !

محمد : تماماً ، يبدو الانسان وديعاً كالطفل حين يمضغ طعامه.

جانيت : لا ، اريدك ان تأكل قليلا .

محمد : حسناً ، حين أبدأ بالتهام طعامي ، يجب ان تحدثيني (يأخذ بالاكل وارتشاف فنجان قهوته)

جانيت : (تأخذ فنجانها بيدها وعيناها ساهمتان) .. حتى الساعة الثامنة . كان كل شيء يبدو طبيعياً ، وما ان قاربت النصف بعد التاسعة ، حتى بدأ الجميع يتهامسون ، وتكلموا بعد ئذ بلغط وضجيج .. الحرب .. الحرب .. الجنود .. والضرائب وساعات العمل الطويلة ، ثم اجتماعنا في باحة المصنع (تلتفت اليه) تصور ، مئات ، آلاف من البدلات الزرق ، كانت تتماوج ، ويضجون بوعيد مخيف (في حماس) انهم يريدون حرباً قذرة اخرى . ثم .. ثم فجأة يخرس الجميع (هنيهة) جورج وسليك وتريفورد وجاك الشيخ واندريه حتى الشباب الصغار . وصعدت لوسي فوق دوار عتيق مطروح فوق الارض ترقب الجموع بوجه قاس واصابع يديها باردة ، وكنت اسندها من الخلف حتى ان ساقي كانتا ترتجفان ، وحين تفوهت بكلماتها الصغيرة ، طفرت الدموع الى عينيها . قالت وهي تلطم خديها : لا تذهبوا .. لا تذهبوا يا اولادي الى الموت . يجب ان لا تذهبوا (هنيهة) كان صوتها جريحاً ، متشنجاً ، مرعباً .

محمد : اذن كان مشهداً رائعاً ؟ (هنيهه) ولقد كنت انت الاخرى رائعة ايضاً يا صديقتي

جانيت : هيه ... (تبتسم)

محمد : قولي يا جانيت ، ماذا كنت تعملين لو كنت في موقفي .. ؟

جانيت : انتزع ثيابي واسير الى ميدان المعركة .

(تشد على جذعها في حركة اعتزاز بنفسها)

محمد : (بفرح) اجل .. (هنيهه وبألم) اجل .. وسوف يبتعد احدنا عن الآخر .

محمد : (يبعد الصحون من امامه) جانيت ، انظري في عيني جيداً ، وتذكري لونهما ، فبعد أيام ساكون ملقى على ظهري ، وصدري مثقوب كالغربال ، وهاتان العينان متصلبتا النظرات على زرقة السماء وعتمتها ، والريح والمطر سوف يصفعان وجهي ويدي وجسدي بشراسة ، ولكنني لا أريم حراكاً .. ! هيه (هنيهه) .. كم يلذ لي ان اموت في حقل من الحنطة الخضراء في بلادي . وعلى مبعدة عند الطرف الآخر (ينهض) من الحقل ، تسمع خفقات مويجات الماء في ضلوع الساقية الطينية (يتقدم امام واجهة المسرح) وتحلق فوق جثتي طيور مرحة في وهج الشمس الارجواني الدافيء (فترة صمت قصير) سأهيء (بلهجة سريعة وحاده) اغراضي (هنيهه) .. وقد استحصلت على بعض الفرنكات من اصدقائي في الصحيفة وتولى بعض ابناء بلادك الطيبين تهريبي وآخرين كثيرين الى بلادي ..

جانيت : اريد ان احدثك .. (هنيهه يعود محمد ويجلس) .. لقد تلفظت بالموت بكثرة في بداية حديثك (بصوت حاد) أأنت خائف ؟ ! قل نعم ام لا ؟ !

محمد : (متوتراً) لست بطلا يا حبيبتي ، لست بطلا ابداً (بتواضع) انني انسان بسيط مغمور في صخب الحياة ، صحفي لاحدى الصحف الطيبة (الى جانيت في حده) ستنفجر في جسدي دوامه هائلة مرعبة ، اذا بقيت اصطاد ذيول الاخبار هنا وهناك (هنيهه) ينبغي ان اقاتل في بلادي .. يجب ..

جانيت : (تنظر اليه في عناد ومقاطعة في هدوء) .. في ايام المقاومة ، كنا نقابل الكثيرين الذين يرمون القتال ونتعرف عليهم ، بعضهم يتردد وتنزوي افواههم بشكل حاد ومرعب (مقلده لهجتهم) .. لدي اطفال وزوجة وعمة .. وبعضهم كان عابساً كثيفاً ، يقول في صرامة (متخذة لهجتها رصانة جديدة) ، نريد ان نقاتل ويهزون رؤوسهم ، كي اعطونا سلاحاً ! (هنيهة) وكنا نقول في اعماقنا ، سيعرف هؤلاء كيف يقاتلون بصورة رائعة . والايام تسجل ارتفاعاً عظيماً في عدد المقاتلين . عمال وصحفيون ، فنانون وبعض البرجوازيين الصغار وفلاحون . جميعهم كانوا يقاتلون ، وكان لديهم حقاً بعض الخوف ..

محمد : جانيت ! انظري الى يدي (يطرق برأسه اليهما) أحس ان ارتجافة خفيفة تسري في عظامها . عجباً ! ، حين يشتعل الامل

في رأسي وتندفع في عروقي قوة فظيعة ، وآمل ان اقاتل احسن قتال ، وامام عيني تندفع صور المعارك والدم والمطاردة ، وهنا ، وفي غرفتك (ناظراً في ارجائها) يبعث مجرد التصور لهذه الأخيلة ، الإرتجاف الى يدي والقلق الى باطني ..

جانيت : (مجيبة في رقة) ذلك لانها عواطف صادقة ، متواضعة وأمينة .

محمد : (محدقاً في وجهها) أجل . انك تعبرين بكلمات بسيطة .

جانيت : (مبتسمة) لا تنس ، فلقد كنت ، قبل الحرب ، معلمة صغيرة .

محمد : طردوك ... ! ؟ ؟

جانيت : (بهدوء وبعد هنيهة) .. نعم . أسمع يا محمد (ملتفتة بشدة اليه) لدي انا خوفي وقلقي ايضاً (هنيهة) حين أخلو الى سريري في الليل وبعد ان اودعك ، افكر فيك ، في عتمة الغرفة ، أود لو ان أبصق على يديك ، أتصدقني ! كيف أستطيع ان اجمع عدواً وحبيباً ، متمثلا في شخصك الجزائري بآن واحد ؟ ؟ (بلهجة غاضبة) كيف ؟ ؟ (تقترب منه) أجل .. أجل كيف ؟ ؟ أترى كيف يدفعوننا من الخلف ! ؟ في أحدى أيديهم خبز رخيص وفي الأخرى حربة مسمومة (فترة صمت قصيرة — بهدوء) أطلب اليك ان تعيش ، ان ترجع ، لاشبك يدي خلف ظهرك ، واتحسس انفاسك الدافئة تغرق وجنتي ورقبتي (هنيهة) ولاجل ان أعبر اليك ، يجب ان اجتاز بركة دماء مرعبة ، يجب ان يموت الكثيرون من الجنود وان يغرق هنري زوج فرانسواز في بحر الدم .. (مصرة باسنانها) كم هي قذرة هذي الحياة .. آه !

محمد : هي ليست من صنع ايدينا يا عزيزتي .

جانيت : أجل .. فلقد ولدنا من احشاء هذا العالم .

محمد : وسوف .. ابتعد انا الآخر يا جاني ، لربما مدى الحياة (هنيهة) حين استعرض في ذاكرتي كل السنين التي قضيتها في فرنسا ، وهنا في باريس ، احس انها مجرد حلم عابر .

جانيت : (بتأنيب) حتى انا ... ! ؟

محمد : كلا .. انك تأخذين في وجودي مكاناً موضوعياً صائباً .

جانيت : آ .. لقد بدأت تتكلم بصورة حسنة .

محمد : هل هزتك يا جيني رغبة عنيفة في رؤية تربة بلادك ! ؟ أصغر الاماكن واحقرها في مدينتك ؟ (هنيهة) اناسها ! لباسهم ! ! تلك النفحة الصارمة والرائعة الحنونة في كلماتهم ولهجاتهم ؟ ! (محدقاً في وجهها) أأحسست بكل هذا حين تكونين بعيدة عنها .. ؟ !

جانيت : (في اقتضاب) لم اغادر فرنسا منذ ولادتي .

محمد : حتى ولا مكان ولادتك ؟

جانيت : كلا .. (هنيهة) .. لقد ولدت في مرسيليا (يأخذ صوتها بالبطء) وكان ابي بائعاً في دكان صغير قرب المرفأ وفي حي البحارة .. ولازلت اتذكر شارعنا الضيق والشمس الدافئة والمسترخية فوق جدران البيوت الكالحة والقديمة ، ورائحة السمك تنتشر في الجو ، (هنيهة) وفي صحوة الايام الباردة ، تفترش النسوة أعتاب بيوتهن ويتدثرن بالشمس الساخنة .. (الصوت يأخذ بالبطء اكثر) وكنا نلعب نحن الصبية آنذاك ببرك مياه المطر ويحمر البرد اجسادنا الصغيرة (يطفأ مصباح من المسرح) وتكون أمي آنذاك مشغلة بتهيئة طعامنا ، ويصيح بي أبي بين حين وآخر ان اكف عن اللعب ! (هنيهة — يطفأ مصباح آخر) كان دوماً عصبي المزاج يؤرقه شيء غامض ! (بتألم) لقد كان طيباً ، خائفاً من الحياة (فترة صمت قصير) .. ثم .. اكملت دراستي واصبحت معلمة صغيرة (تبتسم) يا الله كم كانت فرحة امي عظيمة ورائعة ؟ (متابعة بعد هنيهة) وفي احدى ليالي الحرب المعتمة ماتا كلاهما ، وفي الصباح وقريب البرج في باريس ، هنا ، كان نصف زقاقنا قد تحول الى جثث ودم وخرائب ، ودخان يعلو من بين انقاضها في هدوء .. (تسترخي على كرسيها)

محمد : انك تتألمين (محدقاً في وجهها)

جانيت : هكذا تجد ان مصيبتنا مشتركة بعمق في جذورها !

محمد : صحيح .. صحيح جداً .

جانيت : ولهذا لا اريد ان تموت .

محمد : اكنت الاول في حياتك يا جانيت ؟ !

جانيت : (معقبة بسرعة) حين نحس بدنو العدم منا ، نريدان نقبض بايدينا على كل الوجود .

محمد : كلا .. كلا لم تفهمي غرضي .

جانيت : (مجيبة في هدوء) لم يكن ثمة احد قبلك ، شغل اعماقي .

محمد : سأغمض عيني في جبهات القتال على طيفك ، واقبلك اروع قبلاتي .

جانيت : وستضمني بين ذراعيك (مطرقة) ولن اقاوم مطلقاً (تغطي وجهها بيديها)

(محمد تنتابه فترة صمت طويل ، ويسمع صوت جان ينادي من الخارج) .

الصوت : جانيت ، جانيت ..

المشهد الثاني

المشهد نفسه والأشخاص ، محمد ، جانيت ، جان ، وبيير الشيخ .

جان : (يدخل فرحاً ، الى جانيت) لقد جلبت العم بيير معي (يستمر في ضحكه)

بيير : (يدخل خلف جان) هيه (الى محمد) هوذا العربي ثانية ، كيف حالك ؟

(جان يجلس قرب أخته وبيير يسحب كرسياً يجلس فوقه غير ملتفت الى جواب سؤاله)

محمد : مرحباً يا بيير ..

بيير : مرحباً (الى جانيت) كان يجرني بشدة ويتصورني يافعاً مثله (ناظراً الى جان ومبتسماً)

(جان يضحك)

محمد : ولكن روحك فتيه . .

بيير : لا ، لا يا ابني . احس بالشيخوخة في نخاع عظامي (هنيهة) احس بتعب كبير في قلبي (مقاطعاً هدوءه ، وفي لهجة حادة سريعة الى محمد) أسمعت اخباراً حول الحرب ؟ ! ها ؟ ؟

محمد : ليس من السهولة . ان تعرف حقيقة ما يجري هناك

بيير : (يعطس ويشعل غليونه .. مطرقاً) لا زال لدي أنف حسن الشم (هنيهه) ولكنني رغم كل شيء . أشم رائحة نتنه ! تفو ! ! (يبصق على الارض) أي شيء هذا ! ؟

جانيت : (بغضب) انها معركة خيانة قذرة تدبر لنا من الخلف .

بيير : (يبتسم) لا زلنا في مساء الأحد يا بنتي فلا تغضبي (هنيهه — الى محمد) .. رغم كبري يا محمد ، اشعر شعوراً حقيقياً بفظاعة الحرب هناك و ...

محمد : (مقاطعاً) لقد عشت الحرب مرة ، اليس كذلك ؟ !

بيير : (دون ان يهتم بمواصلة حديثه السابق) .. نعم .. (بصوت واطيء

يحدث نفسه) ايام التراجع والخوف (الى محمد) .. كان الموت يرفرف بقسوة فوق الرؤوس ، والجثث والرماد والدخان وطوفان الامراض والجوع ، وفي اعوام ١٧ ، ١٨ ، دأبنا نتمرد ، كنا نرمي السلاح في الالزاس والموزيل وبوش درون ، في الرون وفي اللوار واللورين ونصرخ في وجوه الضباط : لتسقط الحرب ، ليسقط الطغاة ، ليعش السلام .. (فترة صمت قصير . بسخرية) .. هيه .. كنا نبحث كالدجاج في اكوام القاذورات عن رؤوس البطاطا المتعفنة المسودة .. (يأخذ نفساً من غليونه) .. ثم تعلمت بحق : لاجل ان أبعد الشر والخوف من رأسي ينبغي ان أشبع . دوماً ، معدتي بصورة جيدة .. هيه .. (يضحك)

جانيت : آه .. لكم اود ان اصرخ بقوة في وسط الشارع : انهم يدبرون لنا قبراً كبيراً ايها الناس ..

بيير : هيه .. (يضحك) .. سيضعونك في السجن يا أبنتي .. هيه .. انهم لا يحترمون احداً في هذه الايام ..

محمد : انهم يجهدون انفسهم ليجعلونا قطاعاً للطرق (الى بيير) تصور يا بيير ، انهم يريدون ان التقط بيدي سكيناً حاداً لاغرسه في صدر جانيت وفي عيني جان ، يريدون ان ادوس طيبتك بنعلي ، ثم (بغضب) انزوي في ركن مظلم وقلبي يرتجف ، ويداي تقطران دماً ، لأجل ان ادفع الى رأسهم ذكريات مطاردتهم لنا .. (يهز رأسه بسخرية)

بيير : فوق منكبيك رأس حسن يا ابني

محمد : (يطرق صامتاً) ..

جانيت : (في نفسها) .. ولكنهم سوف يخسرون حتماً .. سيخسرون !! وسنخرج الى الشوارع ونتعانق وفي ايدينا اغصان الزيتون واضمامات الزهور (بوجه حالم) .. سيقبل بعضنا بعضا بحنان واخوة واحترام .. (تضم عينيها بكفيها) .. يا الله كم ستغدو الحياة آنذاك رائعة وبهيجة

بيير : هيه .. (يبتسم) أنا .. (باصرار ويومىء الى صدره باصبعه) .. أنا استغرب كيف انهم نظموا الحياة بطريقة لم تخطر حتى على بال الشيطان .. هيه .. انا اراهن ان الشيطان لم يكن قادراً على ان يفكر مثلهم .. هيه . (هنيهه) .. كنا نغوص الى اعماق الارض ، وكانت اعماقها تنفث الحرارة في امعائنا . ونكاد نحس بالاختناق احياناً كثيرة .. (بحدة) واصلوا الحفر .. ! الف قدم تحت سطح الارض .. الف وخمسمايه ... الفين ... ثلاثة آلاف . وكنا نطيع ، ونبقى نهبط الى الاعماق مستخرجين الفحم .. وتمر الايام والسنون ثم .. فجأة ، وعند ركن ، لا نعيره اي انتباه ، ينفجر في دوي مرعب ، هائل ، قلب الارض تحت اقدامنا ، ثم تكون الطامة (فترة صمت قصير) . (في لهجة هادئة خشنة) .. ويصدر في الغد بلاغ رسمي : دفن تحت انهيار منجم الفحم في منطقة كذا ، خمسون عاملا ، ولا زالت فرق الانقاذ ترفع بعض الانقاض .. هيه .. ! خمسون عاملا .. اطفالهم وذكرياتهم ونساؤهم .. وآمالهم التي كانت رؤوسهم الصغيرة المدورة تضيق بها ؟! كيف تعذبوا .. ؟! كيف هي صرخاتهم المخيفة قبل ان تمتلىء بلاعيمهم بالتراب ؟! ماذا قالوا ؟ بم فكر كل منهم .. ! ؟ كفى .. هيه .. لقد انطفأت شعلتهم في صمت .. (مستطرداً بذكرياته) .. وتقرع اجراس الكنائس في حزن هادىء ، ويخيم الصمت على الرؤوس وحتى الاطفال يرتدون التجربة في ألم .. (مطرقاً في حزن)

جانيت : .. ويموت الآخرون من جراء الحرب .. (بعمق) العمل والحرب .. (الى الجميع في لهجة غاضبة) اين هي اذن غضبة الناس ؟؟ اين هي الآن ؟!

بيير : حسناً ، استمري .

جانيت : .. وفي ايام المقاومة . كان بصاق القواديين والجزارين وحثالة الناس يغرق ارصفة شوارعنا ، ومجاري المياه تجرف الصديد والوحل الممتزج بدم الضحايا . فلقد كان لكل يوم جديد ضحاياه (هنيهه) هكذا كنا نعيش ، وكان لابد من روح جديدة غاضبة مقاتلة ، من أمل وعمل جديدين .. (أنفسها) .. سوف يشق علي ان انسى الأيام القاتمة والرائعة . ايام الخيانات والمقاومة .

محمد : جاني .. (يحدق في وجهها) .. لا اعرف كيف اعبر عن سعادتي بك. (يتمتم بخجل ثم يلتفت الى بيير)

بيير : هيه .. حسناً (يبتسم) سوف آخذ جان لنلهو قرب العمة ماري ، (الى جان) هيا يا جان (يتقدم ببطء نحو جان)

جان : (الى جانيت) أأذهب .. ؟ ؟

جانيت : (تومىء برأسها علامة الموافقة)

جان : (الى محمد) أتأخذني الى السينما كما وعدتني .. ؟ ؟

محمد : أجل .. أجل يا جان (يضع يده بألم وحنان فوق رأس جان) (يخرجان ..)

المشهد الثالث

جانيت ، محمد

(يجلسان متقابلين حول الطاولة)

محمد : كم انت رائعة يا جاني . تركت بيير يحس بضعف رغبتي في الانفراد بك (يأخذ يديها بين يديه) كم أنت رائعة ..

جانيت : اغمض عينيك قليلا .. وسأغمض عيني .

محمد : لماذا ؟؟

جانيت : (في صوت خافت) .. لأحس وجودنا كبشر ، يجب ان نعيش ونحب ونسعد .

محمد : نعم .. نعم يا عزيزتي

جانيت : ستذهب ، وستكون امامي فرصة متابعة عملي ، سأجهد ان أعيش حتى اراك ثانية وسأقرأ كثيراً (مسترسلة) وفي امسية باردة ستجلس في حجرتنا الصغيرة الدافئة ، بينما اكون منشغلة بتهيئة قهوة لك بعد أكلنا مقانق طازجة وبندورة وحلويات وشربنا كمية من الشراب ، تكون انت منشغلا في قراءة صحف المساء ، وانظر اليك خلسة فارى جيداً الاوردة الزرق النافرة في جبهتك المتجعدة ، ومنخريك يتحركان في هدوء متزن ، ثم ، استلقي جنبك (هنيهة) اقرأ بلزاك او شيلي ولربما اقرأ اراغون او همنغواي او هوارد فاست الطيب .. (فترة صمت قصير)

محمد : (ساهماً) حديثني اكثر

جانيت : (منتفضة) كلا .. كلا ، سأستعيد هدوئي ، وعليك ان تعمل بادراك .

محمد : (مبتسماً بعد فترة صمت قصير) نعم يا استاذتي ..

جانيت : ليس لدي رغبة في متابعة كلامي (تصمت لحظة) حين اتكلم احس بأوردة رقبتي تتمزق

محمد : ولكنني سأسافر غداً ؟؟

(جانيت تطرق برأسها مفكرة)

جانيت : ستكون ملزماً بانجاز مهمة قاسية ، فالتحف جيداً اذا ما نمت في العراء (تصمت) وكن حذراً على سلاحك (بتريث) ومن الافضل أن تستحم بالماء البارد لانه يقيك الزكام

محمد : أهذه تعليمات جديدة ؟ ؟ (يبتسم)

٦٨

جانيت : (تهم بالقيام ثم تبقى جالسه) لا تمزح كثيراً .. ان كل شي متوقف عليك .

محمد : (يقف) وعليك وعلى بيير والعمة ماري ولوسي وجان واصدقائي في الصحيفة ، على عمالكم وعلى جميع ابناء شعبك الطيبين وباقي الناس الآخرين في كل ارجاء الارض (بصوت مرتفع وقوي) أوليس من حقنا اذن ، في عصرنا ، ان نفتخر بانا لسنا وحيدين في المعترك .. ؟ (هنيهه) اننا ندرك جيداً يا جانيت ان قلوباً تنبض بالحب لنا ، من وراء سهول الكنج وبراهما بوترا ، من هضبات التبت ومن فوق منائر اسطنبول وازقتها الرخامية الضيقة (يتقدم نحو مقدمة المسرح) من سخونة الجنوب ومن مزارع ومعامل العراق الصامت ، من احياء بيروت المكتظة بيوتها كعلب الكبريت ومن شوارع دمشق العظيمة ، من القاهرة الرافعة الرأس بشمم ، من كل مكان فوق الارض ..

جانيت : أجل ، ان ثورتكم هي ثورتنا ، وثورات كل عبيد الأرض الهادره والمخيفة (فترة صمت) .

(محمد يشعل لفافة تبغ ثم يعود ليجلس)

جانيت (تتكلم بصوت هادئ) .. اسمع يا محمد ، احياناً كثيرة يعصف بي الشك القاتل واتساءل بضعف في قلبي : كيف يتسنى لي ان احبك ؟! (بتمهل وغضب ، تقوم وتتقدم الى امام) ان أمد يدي الى صدرك العريض الاسمر واتحسس نبضات قلبك ، حين تصرخ باذني ان اذهب لاقاتل الفرنسيين في الجزائر .. (تتحرك لركن من المسرح) .. ولكن واقعاً حياً يتراءى لي فجأة . يجب علي ان اثبت قدمي في تربته لابقى واقفة . ولاجل ان اتحول الى حيوان يدب على اربعة . ويلطم هذا الواقع وجهي ، بل كل الوجوه بتساؤل مريع لا يعرف الرحمة : اين يكمن الحق ؟؟ اي الوجوه في هذه القضية يفرض وجه الحياة الاكثر تجدداً واشراقاً ؟!.. ثم (تصمت لحظة) .. ثم لا البث ان اطمئن وتزايلني مرارة القلق ، فاحبك (في لهجة اعجاب) . واود لو أجدك جنبي لأدس رأسي بين ذراعيك الدافئتين ، لاعيش قربك واحثك على بعدي منك ان تقتل بصورة حسنة وجيدة ، وان تتفاخر باعتزاز ورجولة عن عدد ضحاياك من جنود اعدائك ، (بتهكم) ابناء شعبي وابناء شعوب اخرى (في حذر) وان تكون بارعاً في تجنب رصاص طائش يتربص بك ، قد يودي بقلبك الى التوقف ويفرغ رأسك من الاحلام (هنيهة) واطلب ان تكتب الي باستمرار عن اروع معارككم ، وتشير باستهجان وبعطف الى الخوف الاسود الذي ينخر كالسرطان عظامهم وجلدات بطونهم المرتجفة ، وعن اغانيكم الطيبة المترددة اصداؤها فوق الجبال وتحت الاقبية في المدن الزاخرة بالضجيج وبالحركة ، والمنبثقة اناشيدكم الرائعة من فسحات النور (تتوقف لحظة) .. كيف تراني ؟!

محمد : آه يا صديقتي تتكلمين كاصدق شاعرة عظيمة ..

جانيت : ليتني كنت مثل فرانسواز صديقتي العاملة في مخزن بول قرب الحي اللاتيني ، ساذجة (باعجاب) وديعة كجان وصغيرة كروح الاطفال (هنيهه) كانت تهمس في اذني باسرارها ووجهها يطفح في دم ساخن فوار (فترة صمت قصير) انها تحب هنري وقبل اسابيع ثلاثة تزوجت منه (معقبة في لهجة سريعة) واستأجرا شقة صغيرة (ضاحكة ومقلدة حركات فرنسواز) كانت تجرني من يدي وهي تعدو بخفة القط وتقول لي في فرح عظيم « هذه حجرة النوم .. وهذه لطعامنا ، تعالى اريك مطبخي » (هنيهه) فلم املك الا ان اقبلها ورأيت دموع فرحتها .. (ملتفتة الى محمد) يجب ان تصدقني انني سوف ابكي ، أبكي تماماً كما بكت فرانسواز ، حين تكون بعيداً عني وقريباً من فم الموت .

محمد : إبكي يا عزيزتي اذا قدر لك . وتذكري اننا صغار وعظام بآن واحد.

جانيت : (تقترب منه وتأخذ يده بين يديها) هل قدر لك يوماً ، ان ارتجفت من الخوف ؟

محمد : كثيراً ما خفت . . !

جانيت : أو بكيت مرة بصدق وبدموع ومخاط ؟!

محمد : قليل جداً (يبتسم) حتى ان ذاكرتي تعرض لي الآن تلك الصور بشكل صبياني .

جانيت : (خجلة وتجلس في مكانها السابق) .. آه .. (تومئ برأسها علامة الموافقة)

محمد : ينبغي ان اذهب (بعد ان ينظر لساعة يده) .. سوف ارى بعض اصدقائي وسأشتري لي سجائر .

جانيت : هل يعني هذا انني لا اراك ؟ (تقف)

محمد : (يضحك ويتقدم نحوها ثم يأخذ يديها بين يديه) .. (بتأنيب) ها قد شرعت تنسين كثيراً من الاشياء . كيف لا اراك ؟!

جانيت : تماماً .. لقد نسيت .

محمد : بل قولي انها صرخات قلبك .

جانيت : (بخجل) أجل .. صحيح .. صحيح .. (فترة صمت طويل)

محمد : ستأتين لحجرتي يا حبيبتي ..

جانيت : (ترفع رأسها ببطء وعيناها مغرورقتان بالدمع) .. نعم ..

محمد : (باضطراب) لم تبكين ؟! .. أوه جانيت كوني شجاعة .. (مضطرباً) قبلي لي جان فقد يقدر لي ان لااراه ، وسنبحر من مرسيليا بعد يومين، عند طلوع الفجر .

جانيت : يكون الحراس ورجال الكمارك قد أغفوا بعمق .. (تبتسم وتمسح دموعها)

محمد : أجل .. (بلهجة سريعة) اودعك ياحبيبتي حتى اعود .. الى اللقاء. (يخرج)

المشهد الرابـــع

— جانيت —

(تسير فيحجرتها ببطء)

جانيت : آه .. ليتني اعيش لارى فرحة الشوارع ، يوم يصفق كل البشر لكل البشر الاخوة ويعيش الانسان (تجلس على كرسي قريب) لاحلامه وامانيه وحبه ، يوم تفيض الارض بالحب وبالصداقة (تقف ويشتعل في عينيها بريق صارم نفاذ) سأهتف يا بيير بصرختكم المدوية : لتسقط الحرب. ليسقط السلاح ..

— ستـــار —

❁

الفصل الثاني

— الديكور —

لوحة كبيرة تمثل قمم الجبال ، والمنحدرات منها بعيدة عن اعين النظارة ، وفي الركن الايمن منها تبدو زحمة اشجار الكروم الكثيفة ، وترصع السماء غيوم داكنه وقمر يرسل ضوءاً شحيحاً من بين كتل الغيوم الرمادية المزرقة ، وفي وسط المسرح تبدو احجار كبيرة مرصوفة اشبه بطريق جبلي ضيق يطل على واد في الجهة الاخرى المحصوره بين اللوحة والاحجار .

المشهد الاول

محمد ، سعدي الازرق ، عبد الكريم (يرتدون بزات جيش التحرير الجزائري)

عبدالكريم : ها قد فر معظم الليل ونحن صامتون .. (هنيهه) .. وليس لدي تبغ .

سعدي الازرق : سأعطيك من تبغي (يفتح كيساً صغيراً ويعطيه اضمامة من التبغ)

محمد : (يتمتم) .. تبغ وصمت وحنين .. وانتظار (هنيهة) لقد انقضت يا اعزائي بلا رجعة ايام الراحة (يحدث نفسه) وأنشد للاحياء الذين يحلمون وهم واقفون .. (ملتفتاً الى سعدي) تمعن يا سعدي في هذه المقاطع الرائعة (في حماس) وانشد للاحياء الذين يحلمون وهم واقفون .. انه الزمن العظيم (يشد على يدي سعدي) .. لن تجرؤ قوة على وجه الارض ان توقف زحفنا .. (يردد لنفسه) .. كل هذا يا شمال افريقيا لن يقتل فيك الاندفاع الحار . (١)

سعدي : سيطول انتظارنا في الكمين ، وابراهيم واحمد ، لم يرجعا بعد .. ؟ ؟

محمد : انا واثق من ان كميننا سيخرس انفاسهم .

(١) من قصيدة لشاعر فرنسا الوطني جاك دي بوا .

سعدي : أجل .. سيكون ذا صوت رائع ورهيب .

محمد : (ضاحكاً) سنلتقطهم بالنار ، مرحبين ، واحداً إثر واحد ..

عبدالكريم : انني اخشى ان لا اراهم جيداً . فهم سود كالخنافس ، (يردد لنفسه) لعنة الله عليهم .. !

(يضحك الجميع)

محمد : وسيرعب صوت الانفجار الطيور الغافية في اعشاشها ، وستهرب الارانب اليقظة وستصاب بالفزع .

عبدالكريم : (متطلعاً الى اللوحة) (يردد في حسرة) ايه .. وراء تلك الجبال والى الشرق قليلا .. هناك قريتي (يقول بسرعة كمن يعاني حصراً نفسياً كبيراً) آه .. ليتني هناك الآن . انام في كوخي الصغير واسمع رفس حماري الوحيد يهش الذباب عن افخاذه .. (يكلم الجميع) .. خلال سبع سنين عاش المسكين معي ، احثه على السير السريع. فلقد كنت احمله القرب واجلب للقرية الماء من النبع .. (مردداً في حسرة) لا ادري ماذا حل به الآن .. ؟

محمد : (في سخرية) مسكين حمارك .. !

عبد الكريم : لا يا محمد.. لازلت اتذكر يوم فارقته وفارقت قريتي (في هدوء) كان ذلك عند فجر احد الايام تماماً كيومنا هذا ، وكان كل شيء يغفو في صمت ، وفزع كل الناس حين دوت زمجرة الرصاص في دروب قريتنا ، وهرب الناس من بيوتهم الطينية ، خائفين مرعوبين والنيران تعلو من بيادر محروقة وصراخ الاطفال والنساء وعواء الكلاب والليل والنيران الراقصة.. (متذكراً) آه .. كل هذا كان يمتزج بحده. وحسب الكثيرون ان القيامة قد قامت .. وخرجت راكضاً . لقد كنت اعرف جيداً انهم سيبدأون بحملة جمع لكل الرجال ثم اعدامهم قرب احد الجداول .. (هنيهه) هكذا هربت وعشرات من الرجال الى دروب كنا نجهلها (في ألم) .. تلك كانت آخر ليا لي مع حماري وقريتي ..

محمد : كم تثير في عواطف اخافها ، احياناً كثيرة يا كريم.

سعدي : (في عجلة) تخافها ؟؟ (هنيهه) كلا، حين نتذكر ماضينا والآمنا ، ونعيد لذاكرتنا صور المشردين في مليانا والجزائر والمهربين الشيوخ في البحر ، نعرف كم كانت سعادتنا شحيحة بائسة ثم .. ثم نعرف اعماق حقدنا على الخنافس القذرة .

كريم : (يضحك)

محمد : (بقوة) صمت ..!! .. انني اسمع وقع اقدام.

سعدي وكريم : (يتحسسان الطريق عند الجهة اليمنى للمسرح برأسيهما) ...

سعدي : (بصرامة) .. تهيأوا ..

(يسمع وقع اقدام تتسلق ووشوشة خافتة من خلف الكواليس)

محمد : (يهيىء بندقيته)

سعدي : هو .. (يصيح بفرح) .. لقد رجعا .

(محمد وكريم يستعيدان وضعها الطبيعي السابق)

(يدخل ابراهيم محزماً ببندقية واحمد البربري يحمل بندقية وحقيبة صغيرة)

المشهد الثاني

محمد . سعدي . كريم . ابراهيم واحمد البربري

(ابراهيم واحمد يجلسان قرب جماعتهما في شبه استعداد عسكري حذر)

ابراهيم : (في هدوء ومرح) .. كنت احرس الممر ، وكان احمد يشد باسلاكه (هنيهه) كم وددت لو أغفو قليلا .

٧٠

محمد : اهكذا تغفو بكل بساطة ؟؟

ابراهيم : (ضاحكاً) أتدري يا محمد ، الليل والسكون أوحيا الي بالنوم .

محمد : (مردداً جملته السابقة) لقد انقضت بلا رجعة ايام الراحة (يحدث نفسه) وأنشد للأحياء الذين يحلمون وهم واقفون ..

احمد البربري : سنرجع ثانية . وعلينا الآن فقط ان ننتظر مرور القافلة.

كريم : حسناً (في ثقة) سأنتظر حتى الف عام .. (في حسرة) آه قريتي المسكينة.

سعدي : سيكون الانفجار ذا صوت رهيب ورائع.

إبراهيم : لاحدثكم .. (فترة صمت قصير ، الجميع يبدون اهتماماً) .. قبل يومين ارسلوني للمدينة (يبتسم) وكنت ارتدي بدلة متهرئة ، عتيقة مضحكة (مستدركاً) لقد ضحك معظم الثوار حين تقمصت هيئة طفل شحاذ (فترة صمت قصير ، يتحول وجه ابراهيم الى صورة حزينة كامدة)

الجميع : حسناً ما هي اخبارها ؟؟

ابراهيم : (مطرقاً) .. قتل التاجر حسن العربي (همهمة استحسان من الجميع — رافعاً رأسه بتثاقل) كانت جثته مطروحة امام مخزنه حتى ان احدى ساقيه كانت عند مدخل بوابته ووجهه غارق بالدم ، مطروحاً على جنبه ، واصابع يده اليمنى متحجرة فوق شيء خفي (وجهه يعبر عن اشمئزاز للذكرى) .. ووقف عند جثته حارسان فرنسيان .

محمد : (بلهجة سريعة) وماذا حدث بعدئذ ؟؟

ابراهيم : ثم جاء عواء سيارة المستشفى ونقلته .

سعدي : ليقبروه في بالوعة .. هاها .. (يواصل ضحكه)

احمد : وباقي الاخبار ؟؟ أهذه كل اخبار المدينة ؟؟

ابراهيم : (فترة صمت) لقد ذهبت الى بيتنا (صمت طويل — حزيناً) لقد قتلوا والدي .

كريم : (غاضباً) لابد من وشاية ! ؟

ابراهيم : (ماسحاً بندقيته بحنان) .. اجل (هنيهه) .. لقد رفض باباء ان يهديهم علي

محمد : (بحسرة وألم) وأمك يا ابراهيم ؟!

ابراهيم : يقولون انها قاربت الجنون . ومزقت ثوبها بعد ان جلبوا جثة والدي مربوطة من ارجلها يجرجرونها (ينهض ويبكي بألم) كانوا يسحبونها بشدة فوق التراب .

محمد : يا الله (يضرب قدمه على الارض بشدة وحنق)

سعدي : (بحدة وبوميض حاقد من خلال نظراته) .. ارادوا ان يخوفوا الناس ويجبروهم على الخيانة (هنيهه) سنعلمهم ان يلعقوا الوحول بالسنتهم الداعرة .

كريم : واذا ما انتصروا يجب ان نحرق كل شيء فوق ارضنا .

سعدي : (الى كريم) هيه .. لقد بدأت تخاف !

محمد : (الى كريم) ينبغي ان تقول (باعتزاز) ان رصاصنا سيخسف اجسادهم (بلهجة تذكير) لا تكن بائساً فقير اًكدوملك ابداً.

كريم : كان جدي مهرباً ، وحين كانت تطبق عليهم لحظة الخطر ، كانوا يغرقون كل شيء .

محمد : دوماً وابداً . جدي ، كان جدي (ملتفتاً اليه في قوة) دع جدك راقد في قبره بصمت (هنيهه) علينا ان نواجه وضعاً جديداً اليوم .

سعدي : (بهدوء) .. انه يجرجر وراءه ماضيه الساذج .

سعدي : اسمع يا احمد ، سيهبطون عند اسفل هذا الطريق (هنيهه) بينما نكون نحن مواجهين الجسر (يومئ خلال كلامه باشارات توضيحية من يديه) وفي اللحظة التي تعقب الانفجار وبعد ان يسحبوا جراحهم وذهولهم افتح النار (توقف قصير) انت وابراهيم من مكمنكما ونحن من هنا .

محمد : أظن انه لا زال هناك وقت طيب نستطيع ان نضحك فيه قبل ان نموت ؟

سعدي : لا زال امامنا (ينظر لساعته)

(ابراهيم يبقى مطرق الرأس ويمسح بكفه في اناة على بندقيته)

محمد : (يتنفس بشهيق عميق) آه .. كم يلذ ان اتفلسف قليلا.

(يضحك الجميع ، ابراهيم يبتسم)

ابراهيم : (مبتسماً) تفلسف اذن ؟!

محمد : (مستدركاً) .. نضحك .. كم هي رائعة هذه الكلمة . (هنيهه) تصوروا نضحك .. ! هاها .. نضحك ونحن في بركة الدم ؟ (يبدو الانفعال الشديد على وجهه) .. هناك ساعات ايها الاصدقاء يعيشها الانسان لنفسه بكل امانة وصدق (فترة صمت قصير) قد يعيش ماضيه بكل قسوته ويتطلع الى غده من خلال قتامه ودكنة معركة صراعه (هنيهه) وكنت اجبر نفسي على التفكير . عندما نقذف بالموت في حناجر الخنافس (بشدة) كيف يفكر كريم بثورتنا (هنيهه) ما هي احاسيس ابراهيم الصغير ازاء الثورة ؟! (هنيهه) أيامل احمد البربري الخروج سالماً من المعركة ؟ حتى ولو أخذ اسيراً وعذب بايدي السنغاليين القذرة ، وتحمل رفسات المستجوبين من حثالة الفرنسيين . جنوداً كانوا ام ضباطاً ؟؟ (هنيهه) وسعدي كيف يطرح في دماغه فلسفة الثورة (الجميع يصغون ويلتفت اليهم) اولا تجدون ان لثورتنا فلسفة رائعة ؟!

سعدي : ككل حدث في التاريخ لم تكن عفوية ابداً .

محمد : مرحى .. (بسرور) .. مرحى .. هي ذي ، لم تكن عفوية ابداً .

سعدي : وبالنسبة لنا .. (هنيهة) لا زال الكثيرون من العمال في احواض السفن ، يسرقون شيئاً من البضائع .

محمد : ويتابع آخرون في المدن العيش في سكون وامل وتفاهة (متعجباً) ابداً كأن لم يحدث شيء هنا ! ! (هنيهه) في الوقت الذي نزرع فيه الثورة ونموت ، يتابع (بألم) كثير من ابناء شعبنا مرحهم الساذج والماجن ، ويشددون حرصهم على الاشياء الصغيرة البسيطة .

ابراهيم : ولكن في كل المدن ثواراً كثيرين يحسنون اخفاء انفسهم.

محمد : هذا حسن .. ولكن ليس الجميع .

سعدي : ان هذا مستحيل . فكل البسطاء الطيبين يعطفون علينا .

احمد : (باستغراب) يعطفون ! ! ؟ ؟ وماذا يجديني عطفهم بعد ان اكون جثة ؟ ؟

محمد : (بهدوء) استبقي في اعماق قلوبهم صورة دمائك النقية .

سعدي : تذكر يا احمد اننا من لحم ودم (هنيهة) مزيج كثيف من خوف وشجاعة وحب وحقد ويأس وامل ، تذكر هذا ، ولكن من السخف مطالبة الانسان باكثر من طاقته (بلهجة طبيعية) ذلك لان كلا منهم يعطينا قدر امكانيته .

ابراهيم: حين كنا في منطقة وهران ، كانت أم سيدي أحمد تجمع لنا ، من كل بيوت القرية ، الطحين والبيض ، ومرات كثيرة بعض اللحوم وترسله لنا (مستدركاً) وكثيراً من المرات كنت اجلب هدايانا هذه بنفسي .

محمد : (مردداً لنفسه) أم سيدي أحمد .. يا الله . كم اتمنى ان اعيش لاصور امثال هذه النفوس الساذجة والعظيمة لحد رهيب (الى احمد) أقتلت في حياتك انساناً ؟؟

احمد : (بحركة من رأسه) كلا .. ابداً (لا يبدو الامتعاض على وجهه)

محمد : حسناً .. (هنيهة) ولكن هل تعلم ما هو القتل ؟!

احمد : بكل وضوح .

محمد : هذا يعني ان نفكك ضلوع جماجم تحت نيراننا ، وتتطاير صفرة ادمغتهم وتختلط بالتراب .

ابراهيم: (بدهشة) أرأيته ؟!

محمد : من ؟!

ابراهيم: الوطني الذي كان مقتولا بهذه الطريقه .

محمد : كلا . لقد كنت آنذاك في باريس .

ابراهيم: (معقباً) ولكنك تتكلم كما لو شاهدته بنفسك (هنيهه) ياله من منظر بشع ! فلقد اغمضت عيني (متقززاً من الذكرى — هنيهه)

محمد : لقد ارادوها حرباً قذرة بهذه البشاعة ، لقد ارادوا سحق قلب الانسان وطمس الشوق الطاغي الهادر في اعماقه الى النور والفرح والامل (يصر باسنانه) تباً لهم من كلاب جرباء .

احمد : كم يؤلمني حين افكر بالموت (فترة صمت قصير) .. تلك الجمجمة المتناثرة التي تحدثت عنها يا محمد ، ستغدو جثتها يوماً سماداً لشجره ، وقد تغدو طعاماً لذئب جائع (هنيهه) حينما كنت صغيراً كانت امي تحدثني عن الموت والجنة والخير (توقف) .. والآن .. اعيش احتضار ذكريات طفولتي وصباي ازاء اصرار معرفتي العنيد .. كيف يمكن ان يحدث هذا التحول المفزع (صارخاً بشدة)

سعدي : (بنظرة صارمة الى احمد) لديك ما تخشى فقده ، ها ؟؟

محمد : كلا .. انه يرتعش فقط (الى سعدي) لا زال تراب كراسي الدراسة لاصقاً في ثيابه .. (يبتسم بشده) انا واثق . حين تصيب لعلعة الرصاص أذنيه سينسى نفسه !

سعدي : (الى احمد بصوت خافت) يبدو انك حين وضعت ديناميتك اسفل الجسر ، كان بلعومك جافاً وساقاك ترتجفان .. !

احمد : ابداً .. لقد احسست بارتعاش في اصابعي (هنيهه) لقد شددته باحكام .

سعدي : وحين لا ينفجر ديناميتك ، هذا يعني انك ستكون في بدء مرحلة التسمد او في الطريق الى فم الذئب .

احمد : (بتعجب) تهديد .. ؟؟؟

سعدي : كلا .. (هنيهه) انهم هم الذين سيقتلوننا

ابراهيم: سأذهب لارى جيداً (صمت طويل)

احمد : سأرجع ثانية .

محمد : لم يبق لدينا وقت طويل ..

سعدي : ستشرق الشمس بعد قليل من الوقت .

(يضاء مصباح للمسرح)

(احمد يحمل المحفظة وسلاحه ، يتبعه ابراهيم مسلحاً ثم يخرجان)

سعدي : أرجعا الى اماكنكما بعدئذ .. (فترة صمت طويل)

المشهد الثالث

محمد ، سعدي ، كريم

محمد : ايه .. ان الآخرين ينامون في مطلع الفجر بهدوء رائق ، يتوسدون احلامهم البيضاء كالزنبق ويتوسد آخرون اذرع امهاتهم الدافئة كضحك العذارى ، او يشدون على خصور زوجاتهم المرتعشة بالامل الكبير . (هنيهه) وتلسع ببرودة احتضار الليل اجسادهم ، فيتدفأون متمتمين اشياء غامضة . كئيبة ومفرحة .. (فترة صمت قصير) .. ايه .. وهنا (متطلعاً الى جسده) نحس نداوة دموع السكون المظلم ، امام الوليد المتوهج بالفضة ، وأعيننا يقظة لا سبيل للخدر اليها .

سعدي : باه .. تتكلم كشاعر .

محمد : (يضحك باشراق) تماماً .. (هنيهه) هناك كنت القب هكذا ايضاً .. (سعدي يبتسم ويدخن كريم غليوناً صغيراً) .. لقد أحببت ان اكون اديباً منذ زمان بعيد ففشلت . او هكذا تراءى لي على الأقل (بعزم) ولكنني كنت اريد ان اهرب من ميدان الفكر والادب (هنيهه) واستطعت بعد زمن ان اكون صحفياً وقرأت الكثير من الكتب . وهكذا تفاعلت في وجودي كله كلمات جديدة اعبر بها عن آرائي وعواطفي بشكل حسن !

سعدي : وهذا يعني انك تقف في صفوف الطليعة !

محمد : لانني صحفي ؟؟!

سعدي : بل لانك قادر على الفهم والتصور لبشاعة واقعنا وآمالنا واشيائنا الصغيرة الطيبة

محمد : (ضاحكاً) ثم .. يندفع شيء من التردد الى نفسي .. وارتعش امام الدم !

سعدي : لا .. لا .. (يربت على فخذه في مودة) .. اراك تجيد التعبير بصدق عن نفسك (هنيهه ومبتسماً) انك طيب يا محمد .

محمد : لا يا عزيزي .. (يكتسي وجهه قسوة) حين ادافع عن وجودنا وعن ابراهيم الصغير ، عن السنبلة المرتعشة في حقل كلون الذهب ، وعن مرح الطيور المغردة فوق شجيرات الكروم الخضراء ، وانتصب كسد عالي لأوقف اندلاع النيران من القلوب التي يخرسها ثقل الرصاص وان احسن الدفاع عن اغانينا الكريمة وذكرياتنا ، اكون قد حققت بعضاً من طيبتي . ويحق لي ان افخر وافرح (فترة صمت قصير — مؤكداً لنفسه) لن تجرؤ اية قوه ان تكون شرطياً خالداً ، يرقب بصرامة وقسوة حدود فرحنا العظيم بالثورة . ابداً لن تقدر ! (يتمشى ببط) آه يا صديقي ، قبل ان اعي جوهري ، كنت في باريس آنذاك . اعيش خالي الرأس والقلب (بهزء) اتزوج لليلة فقط ، بعد ان يحتويني مشرب صغير ويلفظني في آخر الليل الى الدروب الهادئة واكون قد حملت ثقل رأسي المترنح (هنيهه) وفي الصباح ألج دوامة البلاده الرهيبة ، اخبار هنا .. اخر الموديلات .. حفلات رخيصة .. ثم اكتب كل هذا واعطيه لجريدة تافهة .. وكنت اتابع الحفاظ على كينونتي الثقيلة والقلقة

سعدي : واظن انك تحتفظ ببعض ماضيك (يضحك)

٧٢

محمد : كلا .. (بشدة) اريد فقط ان استعيد ماضي، لأحس مرارته ... (ينحني قرب سعدي) .. ولكني وجدت الارض التي ينبغي ان اقف فوقها (هنيهه)— وبتثاقل في النطق) وخلال سنين سبع وبنضال لا هوادة فيه ، حاربت ظلامية اعماقي الكدرة ، وأجاهد اليوم لكنس الدنس الذي يلوث الأرض ..

كريم : (مقاطعاً) كم من الالفاظ القريبة نطقت بها (يتساءل) ماذا قلت ؟ (هنيهه) الامل العظيم ؟! و .. و .. ماذا قلت ايضاً ؟!

محمد : (ضاحكاً) أجل .. انني اتكلم بلغة ..

سعدي : (مكملا) المثقفين ..

محمد : آه يا سعدي .. (هنيهة) تتكلم برجولة رائعة

كريم : أوه .. مرة اخرى هذا الرائع ؟! (يضاء مصباح آخر للمسرح — (يضحكون)

سعدي : لقد أحترفت شيئين منذ عشرين عاماً .. الثورة والكتاب. فليست ثورتنا ضربة مروحة (١)

محمد : أجل لقد تبدل الزمن.

كريم : (مقاطعاً) اسمعوا .. (فترة صمت ، يسمع هدير ضعيف لعجلات سيارات يزداد شيئاً فشيئاً)

سعدي : اخفضوا رؤوسكم جيداً .. (يأخذون اسلحتهم ويهدفونها بوضع الاستعداد للاطلاق)

كريم : كان جدي مهرباً على ساحل البحر ، و ...

محمد : اخفض رأسك.

سعدي : (بلهجة آمره) ... صمت ! (يتطلع برأسه) .. الصغير يركض الى مكمنه بسرعة !

محمد : جاءوا قبل موعدهم المحدد ! (هدير السيارات يقترب بوضوح)

كريم : ياالله ، انني ارى السيارة الاولى.

محمد : يالهم من سفله !

سعدي : انهم يتكدسون في شاحناتهم.

كريم : ياالله .. (مردداً) ياالله .. سيكون نصراً خيراً.

محمد : (بنفاد صبر) سدد سلاحك جيداً ، وكف عن الله الآن وأصمت !

كريم : (مجيباً في ذهول) نعم .. (هنيهه) نعم ! (يسمع الهدير بجلاء وقوة)

محمد : وبعد صوت الانفجار ، يحل سكون مزيع ومظلم .

كريم : اخشى ان لا اراهم جيداً ! ؟ (يبدو القلق على الجميع)

سعدي : السيارة الاولى تمر فوق الجسر.

(يندلع لهب قوي من خلف اللوحة —

الجميع متحفزون لرؤية جنود الاعداء —

كريم : (يصرخ بفرح) هيء .. خنافس (يطلق النار . وتختلط اصوات اطلاقات البنادق والرشاشات، ويخرس كريم فجأه —

(بينما يستمر صوت تجاوب النيران من البنادق . تسمع صرختان حادتان من خلف الكواليس)

الصوت : (بعنف وحشي) .. اعداء .. اعداء ..

محمد : (محمد يقف ويطلق النار — يسمع وقع اقدام ثقيله تقترب وصوت ينادي)

الصوت : محمد ... آه ... محمد ...

(يدخل ابراهيم ملطخاً جنبه الايسر بدم طري)

---

(١) إشارة الى غضبة الداي حسن العربي الجزائري على مسيو ديفال الحاكم الفرنسي وضربه بالمروحة التي كانت في يده .



المشهد الرابع

الاشخاص انفسهم وابراهيم

ابراهيم : آه .. (يجر نفسه الى وسط المسرح ثم يقع)

(يصاب محمد بفخذه بطلق ناري ويسقط)

ابراهيم : ماء .. (ينادي بصوت ضعيف) مجر ... د ... مـــا ... ء

محمد : (يتلفظ من خلال صرير اسنانه) آه .. ساقي (تصطبغ فخذه بالدم ويجر نفسه الى جوار ابراهيم)

ابراهيم : م .. ـا .. ء .. اريـ .. د ماء (يترك محمد سلاحه ، وبيد واحدة يفتح خزانه ويدفعه في فم ابراهيم، ويبقى سعدي يواصل اطلاق النيران من مدفعه الرشاس ، متنقلا من طرف الى آخر بخفة)

محمد : اين احمد؟ (موجهاً السؤال الى ابراهيم)

ابراهيم : (بتألم) آه .. (يقف اطلاق النيران ، يتجه سعدي نحو كريم فيدفعه من يده ، ينقلب كريم الى الارض جثة باردة)

سعدي : سأرجع .. (الى محمد)

محمد : تصلب يا ابراهيم ، تكلم اين احمد ؟؟

ابراهيم : آه .. (يتحدث في بطء) ، حين .. (هنيهة) .. حين ظهرت خوذهم ، اندفع .. آه (يئن) اندفع كالمجنون نحوهم يصرخ : اعداء .. اعداء . (يصمت لحظة) .. آه .. ثم سقط .. لم اجد له رأساً .. آه .. انني أختنق (يتنفس في شهيق قوي — ماسكاً يد محمد ورافعاً وسطه في جهد) أريد هواء. آه .. آ .. ء .. ، أختنـ .. ق آه .. آ .. (يقع ميتاً)

محمد : (يصرخ بغضب لصوص) .. مات ابراهيم وقتلتم احمد وكريم
(يتهدج صوته بألم عميق) .. ساقي تنزف دماً .. انني أتألم .. آه ..
لن استطيع الحراك(يعبيء طلقة في بندقيته)– (يدخل سعدي ويتقدم نحوه غاضباً)

سعدي : أجننت ؟!

محمد : (بخشونة) كلا ، دعني .. لا اريد ان اقع بين اظافرهم (هنيهة). سوف تأتيهم نجدات سريعة .. آه .. سعدي، ساقي .. (بحنان) دعني اموت هنا.

سعدي : كلا . سأحملك الى المقر ..

محمد : (بتعب) .. لا .. لا .. سأكون عبئاً ثقيلا عليك .

سعدي : كن شجاعاً يا محمد . (هنيهة) تحمل آلامك ودعني احملك .

محمد : والآخرون .. ساقي ..

سعدي : (يلتفت الى جثتي كريم وابراهيم ويتطلع عبر الصخور الى جثة احمد)

محمد : آه .. ساقي (يسقط محمد اعياء فيسنده سعدي من ظهره)

سعدي : (يلطمه على وجهه) محمد ! محمد !

محمد : (يضيق في بطء) نعم .. ستنتشر انباء معركتنا غداً (هنيهه) ثلاثة ماتوا وجرح رابع (بسخرية) وضحاياهم ؟؟

سعدي : دعني احملك الى المقر ، سيبدأ الآخرون بكنس ميدان المعركة واخشى ان نظل هنا .

محمد : (ماسكاً يد سعدي) صدقني، لا اقدر على الحركة .. (يحرك ساقه عبثاً) لا اقدر ابداً، سعدي، ارجوك دعني هنا، وسأحتفظ بالرصاصة الأخيرة لرأسي الطيب .. (بعنف) آه .. سأفرغ هذا الرأس من الاماني، وسأدفع في افواههم الحقد والرصاص . آه .. لن أقدر ان اكتب اليها بعد الآن !

سعدي : (ينهض) سأخفي الجثث .. (يتقدم ويسحب جثة كريم خلف الكواليس ، ثم يتقدم نحو جثة ابراهيم – يبدأ صوته في ارتفاع تدريجي) سنثأر لكم .. سنثأر لقتلانا في تبسه وقسطنطينه وتلمسان . سنثأر للرقاب التي تقطع في معتقل غورس الرهيب (يقف منتصباً) سنلقن اطفالنا الحقد والثورة . سنلقن الطيور والكلاب والورق والرضع الذين يحبون ان يحقدوا على القتلة وقطاع الطرق (في ثقة) اننا المقاتلون في دروب الشمس المشرقة (يصرخ في غضب ويده تهدد) اننا عظام .. عظام لاننا نمثل حقيقة الانسان الرائعة (ينحني الى ابراهيم وفي صوت حزين متألم) سألقي جسدك الصغير بين الصخور (يصل لحد البكاء) سيكون صعباً علي ان لا اراك بعد الآن ، ضاحكاً ، خيراً ، نقياً (في حسرة) ليتني املك الوقت لدفنكم الآن .

(يسحب جثة ابراهيم خلف الكواليس)

محمد : آه .. ليتني استطيع ان ابصق في احشائهم . بصاقنا المر الممزوج بالدم. وأفجر جماجمهم السوداء كاللعنه .. آه ساقي .. كان فيهم الخوف والشجاعة . كان الحنين الى البيت والعمل والاصدقاء يرقص في حنايا قلوبهم (في هدوء وحقد) ثم افرغوا الصمت في قلوبهم .

(يعود سعدي)

سعدي : هيا الان .. (يرفعه من كتفيه ويسنده الى صدره ثم يهمان بالخروج)

محمد : صبراً يا سعدي .. (في شوق) اود ان اصرخ لاسمعهم صوتي .. سأقول . آه لقد متم فوق ارضنا الكبيرة والخيرة ايها الاصدقاء . رض الجزائر .. آه (يتابعان سيرهما من جهة اخرى للمسرح) وداعاً .. آه .. (بقوة قرب نهاية المسرح) وداعاً ايها الاصدقاء الطيبون (يختفون خلف الكواليس ويبقى الصوت يردد) وداعاً ... وداعـــــاً .

ستار

— انتهـــى —

بغداد « جيان »

٧٤

الايديولوجية الملتزمة

— تتمة المنشور على الصفحة ٣٩ —

والعلم والخرافة والدين ، البيئة المثقلة مع ذلك بالمسؤولية الملقاة على عاتقها ، مسؤوليتها تجاه العالم وتجاه نفسها وتجاه الآخرين . بعد تلك الويلات التي انزلتها الحرب بالعالم ، لم يعد هناك من مجال يدعو الى الأيمان بالقيم . واية قيم هي تلك التي تلقى ذليلة امام قوة المعتدين اذ تسنح لهم الظروف ؟ اي معنى للعدل مثلا لأمة تطالب به لنفسها وتحرم منه الآخرين ؟ ليلق الفرد اذن هذه الخرافات العجفاء جميعها ، وليتدبر امره بنفسه ، وليخلق قيمته ، وليعط هو قيمة للعالم الذي يحيط به .

وعلى هذا الخط سار سارتر في ادبه ، يجسد تلك الأفكار التي عاشها مرة ، كالحة السواد ، لتحيا بين سطور ستظل دوماً شاهداً على هذا العصر الذي شهد تفتح نبوغه ، حاملة بين طياتها انعتاقات عرفتها الأنسانية وستعرفها ما مر عليها الزمن .

لقد كان سارتر يصرح جريئاً بافكاره تلك التي آمن بها. وكان يرى وما يزال ان كتمانها يثقل على كاهله كأنها الجريمة : انه مسؤول عنها ، مسؤول تجاه نفسه اولا وتجاه العالم ثانياً ، ولذلك فانه قد التزمها وكرس لها كل ما قدم من انتاج سواء كان ذلك في رواياته ام في ابحاثه ام في مسرحياته .

ويهمنا نحن هنا بالطبع الكلام عن تلك المسرحيات ، بل عن جانب من هذه المسرحيات ، الجانب الذي يحدد غايتنا من هذا البحث : تأكيد غلبة المعنى في هذا المسرح الملتزم الذي يستمد قيمته من المسرحيات نفسها ، الزاخر بالنظرات الفلسفية التي لا يسهل سبرها . ان مسرحيات سارتر كمسرحيات مارسيل ، ابعد ما تكون عن فكرة المسرح للمسرح .

فمسرحية « الذباب » بالرغم من انها تستمد لونها وموضوعها من المأساة اليونانية القديمة « الأورستي » فانها تحمل في طياتها لوناً ميتا فيزيكياً شفافاً . من دون ان تبتعد عن الحياة الواقعية والمسائل الأنسانية الحية .

واذا كان لنا ان نحدد هذه المسرحية ونحللها وجدنا انها تدور على محور مهام يشكل موضوع الحرية ، تلك الحرية التي ما فتيء الأنسان ينشدها ويتألم من اجلها .

اما كون سارتر قد لجأ الى الأسطورة فذلك لا يعني الا حرصه على ان يأسر انتباه الجمهور كله على الحوار الفلسفي . ان الأسطورة هنا اطار جذاب يعرض فيه سارتر بلباقة مدهشة وفن رفيع ، الأنتقال من الوجود الى الماهية في ممارسة الحرية .

في بدء المسرحية ، يوجد اورست ، ولكن وجوده هذا غير محدد . « انني لا اكاد اوجد » . هذا ما يصرح به . ولكنه ما يلبث ان يأتي الى « ارغوس » ليحقق ذاته كما يقول ، ليجعل لنفسه موضعاً في هذا العالم ، ليصبح شخصية محددة . ويتضح من هذه المسرحية ان الحرية ليست معطاة ولا يمكن تحديدها وانما على المرء نفسه ان يسعى وراءها ! وهي لا تأتيه دفعة واحدة كشيء يكسبه المرء ، وانما عليه ان يعيشها ، وان يعيشها في كل لحظة لكي لا تسقط في عداد الممتلك او الشيء . ان اورست لا يتوصل الى ان يكون حراً الا بعد ان يجتاز مراحل كثيرة حصرها بلنشو Blauchot في ثلاث(١) :

لقد شعر اورست بنفسه حرة منذ اللحظة التي تكون فيه مشروع قتل الملك « ايجست » وزوجته « كليتمنستر » ومنذ تلك اللحظة شعر بانه غدا مسؤولا . ولكن يجب ان يحقق المشروع بالفعل ، والا فقد كل قيمة له وسقط صاحبه في عداد « القذرين » Les Salauds . واذن فعلى اورست ان يقتل. وهنا تتحقق المرحلة الثانية من مراحل تكشفه للحرية . لقد قتل الملك الحالي الملك «اغاممنون» بالأشتراك مع زوجته ومع ذلك فانه لم يتحمل مسؤولية فعله فخلق لنفسه ولسكان ارغوس اسطورة الندم المتمثلة في هذا الذباب الهائل الذي اخذ يجتاح المدينة . وكان يدعو كل سنة سكان ارعوس الى اقامة طقوس يعددون في اثنائها آثامهم امام الجميع ، وهو من جملتهم ، لعلهم بذلك يبعدون عنهم تبكيت الضمير. ثم ما لبث ايجست ان سقط ضحية للصورة التي فرضها على رعاياه فكان كل شيء لديه ينبع من الخوف ويصب فيه ، الخوف من الأشباح التي اخترعها ليرعب رعاياه . والخوف من الفراغ الذي كان يملأ جوانب نفسه .

اما اورست ، البطل ، فقد حمل على عاتقه وحده مسؤولية عمله ، فلحقه الذباب وتحرر الآخرون . لم يعد يمثل هذا الذباب الندم عنده ، لأنه انما قام بعمله تلبية لأرادة واعية حرة من كل قيد ، حتى قيد الاله جوبتر الذي لم يعد الا إلهاً على الأشياء ، على الشجر والطير والحيوان لا على الانسان الحر . هنا تصل الحرية الى مرحلتها الثالثة . ان الذباب يمثل بالنسبة الى اورست القلق الشديد والوحدة الهائلة .

لقد اكتشف اخيراً انه حر واكتشف في الوقت نفسه ان القلق هو صنو الحرية .

«انتظر. دعني اقول وداعاً لهذا الطيش البريء الذي كان طيشي. دعني اقول وداعاً لشبابي . إن هناك أمسيات ، امسيات كورنثيا واثينا ، ملأى بالأغاني والعطور التي لن تكون لي بعد ابداً.. اصباح ملأى بأمل ايضاً ...فوداعاً ! وداعاً .»

إن ثورة اورست تقوم مرتين : في المرة الأولى يقتل الطاغية فيثبت بذلك حرية الأنسانية ، وفي المرة الثانية يتحمل وحده مسؤولية هذا التحرر ، ليكون قدوة لسكان ارغوس يتبعونه فيما بعد ، محطمين نطاق المقدور كما فعل ، شاقاً طريقهم الى الحرية كما شقه هو « على كل انسان ان يختلق طريقه » . وهذا الأختلاق يعني ان تكون المدينة مجموعة من الأفراد الأحرار الذين يعون مسؤولياتهم .

لم تعد المأساة هنا ، عند سارتر كما كانت في الماضي ، اي صراعاً بين الأنسان وقدره ، بين الانسان والإله ، وانما اصبحت المأساة داخلية في صميم الانسان الطامح الى ان يتحرر من كل شيء. وما دام عطش الحرية يتغلغل فيه ويجبره على ان يكون حراً ، وما دامت الآلهة لا وجود لها ، فان القلق سيظل ملتصقاً بصميم قضية الانسان الميتافيزيكية .

الآلهة غير موجودة ، هذا يعني ان سارتر ينكر كل قوة تأتي من الغيب ، من فوق . اما ذكره لأشخاص يعيشون بعد موتهم كما هو الحال في « جلسة في غرفة سرية»(٢) فهذا لا يفرض ان سارتر يؤمن بخلود النفس ، وانما الغاية من ذلك اظهار الحياة بنفيها ، اي بالموت .

لقد رمز سارتر بهذه الغرفة المظلمة الى الحياة التي لا وجود لمغامرة فيها ،

---

(١) راجع كتاب : الأدب الوجودي . الرواية والمسرح عند ج.ب.سارتر تأليف نللي كورمو .

(١) راجع مسرحية سارتر . . Huis clos في كتاب Le théâtre de J. p. Sartre .

٧٥

لا ضرورة لشيء يتحقق لأن كل شيء قد تحقق من قبل، "الحياة لا مستقبل فيها ولا حرية، للموت . وهذا ما تعنيه « انس » اذ تقول لرفيقتها : « لقد تم كل شيء ! هل تفهمين ؟ ونحن معاً الى الأبد » .

وترمز المسرحية ايضاً الى فكرة الالتقاء مع الآخرين، هذا الألتقاء الذي يهدد مصير كل واحد منهم ، هذا الألتقاء الذي يعني الجحيم بعينه . ان ابطال المسرحية الثلاثة : انس، واستل والشاب غرسن قد حبسوا هنا في هذه الغرفة ، يتعلق مصير كل واحد منهم بمصير الآخر ، هذا التعلق الذي يرجع فقط الى فعل الوجود . عندما قال غرسن لأنس : « نريد ان نستريح بطمأنينة تامة ونغمض اعيننا ويحاول كل منا ان ينسى وجود الآخرين » اجابته بسخرية : « آه ، ان ينسى ! اية صبيانية تلك ! اني احسك حتى في عظامي، ان صمتك يصرخ بي في اذني . باستطاعتك ان تسمر فمك ، وباستطاعتك ان تقطع لسانك، فهل تمنع نفسك من ان توجد ؟» ومع هذا، وفي غمرة هذا الأجتماع يحس كل واحد انه معزول عن الآخر بفعل الكراهية المتبادلة بينهم . ذلك ان النظر الذي يسدده أحدهم الى الآخر يهدد وجوده لأنه يحيله الى شيء . لأنه لا يحكم عليه الا فيما يبدو له . اما ذاتيته، اما حقيقته ، فانه ينكرها . ومهما هرب الانسان من نظر الآخر اليه ، فانه يظل يلاحقه ويهدده. الجحيم هو الآخرون. هذه هي نتيجة هذه المسرحية التي تضم في حوارها عناصر هامة من عناصر الفلسفة السارترية : نظرته الى الآخرين ، مسؤولياتنا تجاههم ، الوجود كله يقوم على المستقبل الذي نود ان نكونه ؛ وجودنا هو المشروع الذي نريده ان يكون .

لقد حاول سارتر بواسطة هذا الحوار الفلسفي ان يعرض افكاره تلك من دون ان يدخل الملل الى النفوس ، بل انه يثير فيها الأهتمام ، يثير الأهتمام طبعاً اكثر مما يثير الأرتعاش ، لأن كل شيء في هذه المسرحية يتخبط في الحقيقة على صعيد ميتا فيزيكي مرهف .

الا ان سارتر قلما يرتفع في مسرحياته الى هذا الصعيد . بل انه في غالب مسرحياته ينحدر لينغمس في الحياة المعذبة ، الحارة ، التي يتخبط على مسرحها الأفراد الذين عاصرهم . ومن هذا الأنغماس يستمد سارتر حرارة حواره ولهيبه وواقعيته . ويصل الى اعلى درجات الأبداع المأساتية ، خاصة في مسرحيتيه « موتى بلا قبور » و « الأيدي القذرة » .

اما مسرحيته « موتى بلا قبور » فانها تعالج موضوعاً بلغت فيه المأساة قوة لا يستطيع معها اي جمهور ان يتذوقها ، ذلك ان نظرة اخلاقية ميتافيزيكية مرهفة تكمن في صميمها بالرغم من ان موضوعها مستمد من صميم الواقع . لاشك في ان ذلك العمق الفلسفي غير كاف لأعطاء المسرحية كل قيمتها ، ولكن سارتر الفنان يكاد يغلب هنا على سارتر الفيلسوف ، او انه يقف معه على صعيد واحد ، تنتصب عنده الفكرة في اقوى قالب فني يتميز بالتركيز والعمق.

وتتجسد المأساة في عمل المقاومة التي يقوم بها جماعة من المقاومين يتحملون العذاب ينخر في اجسادهم لكي يحافظوا على معنى عملهم ، ليعطوا معنى لحياتهم . بل ولموتهم . ان المعاني الإنسانية تعج في هذه المسرحية وهي معاني مبنية على اسس من الأخوة الصادقة الحرة التي تتجسد في المحافظة على الرفاق المجاهدين الذين ما يزالون احراراً، والمحافظة على قيمة العمل الذي اختاروه وارتضوا ان يضحوا من اجله. ومع ذلك فان عاطفة واضحة تبرز هنا، عاطفة هي ابعد ما يمكن ان توصف بالأنسانية. لقد عمد المقاومون الى عمل وحشي تجاه صبي لم يتجاوز الخامسة عشرة كان معهم فادركوا انه لن يتحمل العذاب وانه سوف يقر بالحقيقة ؛ فخنقوه وخنقوه بموافقة اخته . لقد بلغ سارتر من الفن درجة رفيعة حين ابرز فظاعة هذا العمل ونبله في وقت معاً . لقد خنقه الرفاق والألم الصارخ يقطر من نفوسهم ، ذلك الألم الذي فرضته الضرورة ، من اجل باقي الرفاق ومن اجل قضيتهم المثلى التي يتحملون من اجلها التعذيب .

وتعمق المأساة خاصة حينما يدخل رجال البوليس رجلا مجهولا عرفه المقاومون بانه قائدهم . ان عليهم الآن ان يحددوا موقفهم : أيظلون محتفظين بهذا السر فيتحملوا العذاب ام يبوحون فيطلق سراحهم ؟ ان الأيمان بالمبادئ مهما بلغ من القوة فانه اعجز من ان يجعل المرء يتحمل عذاب الجسد حتى النهاية • من اجل ذلك ، قتل احد المقاومين نفسه حينما استدعي للأستجواب الثاني . ثم تتخذ المأساة مظهراً جديداً اذ يتجاوز باقي المقاومين حدودهم في التضحية فيبدون وكأنهم من عالم غير عالمهم العادي ؛ لقد شعر القائد بتلك الحقيقة بينهم. ان حدوداً كثيفة تفصله عنهم . لقد تألموا هم . اما هو فيحمل في شخصه مسؤولية تعذيبهم. «كم عليك ان تتألمي في ان لا تتألمي.» هذا ما قاله القائد لأخت الصبي المخنوق ، تلك الأخت التي كان يحبها وتحبه قبل ان تعذب . اما اليوم فقد باتت لا تعرفه ، ولا تشعر نحوه باي ميل . لم يعد هناك من شيء يربطها به.

لاشك ان هذا الوضع بالذات الذي وصفه سارتر يبعد عن الحقيقة الأنسانية العادية ، ولكن من ادرك الفظائع التي يرتكبها البوليس بالأسرى ، يدرك ان تلك الحقيقة الشاذة التي صورها سارتر في ابطاله ، انما هي من صميم الواقع ، من صميم الحياة التي يتخذ ابطالها في حالة يأسهم والمهم وجوهاً غريبة لا يمكننا ان نأتلف معها في اوضاعنا الطبيعية .

انك تقرأ المسرحية فيعتريك الاهتزاز في ان ترى الأنسانية منهارة الى هذه الدرجة في اشخاص يسومهم اخوة لهم في الأنسانية اشد انواع العذاب الوحشي . في هذا التصوير يظهر تعلق سارتر الشديد في الأنسانية كما يجب لها ان تفهم « ان هذه المسرحية ، اوسع مسرحياته انسانية ، واشدها اهتزازاً ، واصدقها حيوية بنفحة طيبة ، يحركها مثل انساني أعلى (١)

وكذلك مسرحيته «الأيدي القذرة» فانها تعالج موضوعاً هاماً يعترض المفكر المعاصر ويشكل مأساة في حياته ، هي مأساة الألتزام السياسي .

وتتمثل المأساة في شخصية البطل المفكر هوغو المنتمي الى الحزب الشيوعي. لقد طلب منه ان يقتل القائد الذي لا تتفق سياسته وسياسة الحزب . وكان هو مؤمناً بتلك الحقيقة . ولكنه في الوقت نفسه يكن للقائد كل حب وتقدير . هنا تحتدم المأساة في نفس هوغو بين الأيمان بانسانية القائد وبين العمل الذي لا يرتضيه له . اننا نشهد هنا تعارض المثالية التي لا تتزعزع وانتفاعية رجل الأعمال .

ومع ذلك يقدم هوغو على قتل القائد ، وقد صدف انه رأى زوجته بين ذراعي القائد فأطلق عليه الرصاص ، ولكنه لم يكن مقتنعاً بأنه قتله بدافع من الغيرة وحدها .

واذن فقد قتل القائد . ولم يعد من حاجة بعدالى هوغو، فقد اصبح مزعجاً، فلا بد اذن من تلطيخه ما دامت الأحداث قد تغيرت وما دام الحزب قد عاد يتبع سياسة القائد الذي مات . ويطلب من هوغو ان ينكر ما فعله . ولكن هوغو لم يعترف بنكران شخصيته ، وابى عليها ان تغدو اداة يعبث بها حسب الظروف ، فرفض التسليم للحزب وهو يصرخ : «غير قابل للاسترداد»

ان الناحية الأخلاقية بارزة هنا ، وهي تلح على استقلال شخصية المفكر . ان الذاتية الأنسانية اعمق واجدر من ان تصبح شيئاً يمتلك فيشرى ويباع وفق الظروف .

ان المسرحية هنا لاتحل هذه المشكلة بل تكتفي بعرضها . من اجل ذلك

---

(١) المرجع السابق لنلي كورمو .

٧٦

كانت المأساة حية، واقعية يملأها الحوار النابض .

ان مسرح سارتر كما يبدو لنا وان جسد اراءه الفلسفية التي يدعو اليها فان الناحية الفنية مع ذلك قد بلغت حداً رفيعاً . فمسرحياته تمتاز بالحيوية التي يتمتع بها الأشخاص، وبالبساطة التي تعالج فيها قضاياهم، وبالحوار المتلائم اشد التلاؤم مع اوضاعهم النفسية ، بالأضافة الى ذلك الأسلوب الرشيق الذي ينساب عذباً كالموسيقى في مسرحيته « الذباب » او قوياً هادراً كما في بعض مقاطع « موتى بلا قبور » او « الأيدي القذرة » . يضاف الى ذلك كله الفكرة العميقة التي تظل ترن في اذن السامع او تنخر في نفس القارئ ليجد لها معناها الحقيقي . ان سارتر الفنان لا يقل مطلقاً عن سارتر الفيلسوف . وفي مسرحياته تتحد الشخصيتان اكثر من اتحادهما في اي انتاج له. وذلك راجع الى ان الفنان سارتر يؤمن بما يكتب ويعيش . وهذه القضايا التي ابرزها والتي لم يكن باستطاعته ان يصور غيرها لأنه لم يعش الا تجاربها ولم ينفعل الا بها لم تشكل في الحقيقة الا مادة له يسمو بها ويضفي عليها من احساساته ما يجعلها تهز وتدعو الى التأمل . ولو جاءت آثار سارتر غير تلك في فترة كهذه الفترة التي مر بها، لكانت تثير الدهشة وتشير الى فشل الأديب الذي يعيش وكأنه في معزل عن عالمه الذي يتفاعل معه في كل لحظة من لحظات حياته . فالفنان ، بطبيعته الحساسة، الذي يلتقط ادق المشاعر وارهفها ، لا يمكنه الا يتأثر باحداث جسام هزت العالم كله كتلك الأحداث التي سجلها عصر سارتر .

واذن فان هذه الأفكار لم تكن الا تعبيراً صادقاً عما كانت تحسه تلك النفوس القلقة في هذه الفترة ، أفكاراً عاشها الفنان عيشة فنية صادقة فحالفه النجاح .

اجل لقد كان سارتر مؤمناً بما يكتب ويعيش ما يكتب ، وما يكتبه الى اليوم من ابحاث ومقالات جريئة، يؤكد لنا صدقه وايمانه وحرية افكاره بالرغم من كل شيء. انه ما يزال منسجماً مع مبادئه . ان مبدأ الكرامة الأنسانية والحرية التي كان يطالب بها لأبناء امته بالأمس ، يوم ذاقت حرمانها، ما يزال يطلبها بعنف لأبناء الأمم المضطهدة التي يخنق فيها الأستعمار كل معنى للكرامة؛ وكم من مرة ارتفع صوته داوياً مطالباً محتقراً ابناء امته وحكامها من محترفي تلك السياسة الأستعمارية الغاشمة.

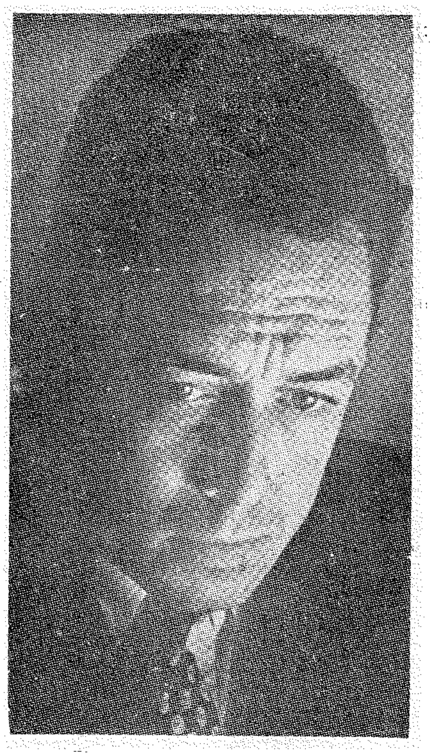
ان الأيديولوجية الملتزمة الفنية تبدو في مسرح سارتر في ارفع نضوجها خير دليل على ان الألتزام والفن لا يتعارضان ما بقي المؤلف فناناً قبل كل شيء وفناناً صادقاً مؤمناً بما يلتزم .

*

هذا الجو القاتم الذي شهدناه عند سارتر قد عاشه المفكر كامو فاذا مسرحه كرواياته ، كالحياة في عصره ، تتضمن هذا السؤال وهذا التفتيش المحرج عن معنى الحياة . انه السؤال الذي لابد لنا من الأجابة عليه ما دمنا نعيش : هل تستحق هذه الحياة حقاً ان تعاش ؟ وما هو الجواب ؟ هذه الأسئلة تطرحها اول مسرحية الفها كامو « سوء التفاهم » Le Malentendu وتتلخص في قصة امرأة كانت تعيش مع ابنتها في قرية نائية منعزلة تدير فندقاً . وكانتا كلما طرق بابهما زائر جرعتاه منوماً ونفضتا ما في جيبه من نقود ثم رمتاه في النهر . ويصدف مرة ان يؤمهما الأبن الوحيد الذي غادر المنزل منذ عشرين سنة . فلم يعرفاه لأنه لم يبرز هويته ، فكان مصيره بالطبع مصير سواه ممن قدموا الى هذا الفندق . ولقد شحن كامو مسرحيته هذه بآراء كثيرة معقدة . لقد رمز بهذا المكان المنفرد الذي يعج بالمجرمين الى عالمنا هذا العبثي ، كما رمز بالطارق الغريب الى السؤال الملح الذي يتطلب لنفسه جواباً . اما الجثة التي تفنى فانها هذا الجواب .

عبث هي الحياة . ولماذا ترانا نعيش ؟ ان الفتاة هنا تقتل لكي تهرب من هذا العالم البغيض ، الكالح السواد، علها بذلك تتكشف للنور. على ان العبث يظل التحديد الوحيد لهذا العالم . « هذا العالم نفسه غير معقول . وبوسعي ان اقول ذلك ، انا التي ذقت كل شيء منذ بدء الخلق حتى الهدم .» هذا ما تصرخ به الأم المجرمة .

ويجسد الأبن عطش الأنسان المرير الى تحديد ذاته. انه يود ان يعرف ماهو وما فيه . ومن اجل ذلك ترك زوجته وسعادته اثر هذا السؤال الذي يلاحقه « ان المرء بحاجة الى السعادة ، ولكنه بحاجة ايضاً الى ان يجد تحديده » . هذا ما قاله الأبن لزوجته قبل رحيله . ولكنه كان يخشى دائماً ان يصدم فلا يجد الجواب المنشود. وها هو في هذه الغرفة المظلمة من الفندق وحيداً يتملكه الخوف من الوحدة ، لقد عرف الساعة قلقة القديم « انني اعرف اسمه . انه الخوف من الوحدة الأبدية، الخوف من ان لا يوجد جواب! اجل لا جواب الا القتل » . وقالت الأم لزوجة الغريب التي لحقت بزوجها: «ان زوجك يعلم الآن الجواب ، انه هذا البيت المخيف الذي سيحشر في النهاية احدنا فوق الآخر .»



البير كامو

ان سوء التفاهم هذا ملتصق بالقضية الأنسانية . لا جواب لحياة العبث تلك. ان آخر كلمة في المسرحية تقول اذ تتوجه الزوجة الى ربها تطلب منه العون والشفقة وفي نفسها بعض الأمل : « آه يا ربي ! لا استطيع ان اعيش في هذه الصحراء .. اشفق علي.. اتجه الي ، استمع الي ، يا رب » ، هذه الكلمة الأخيرة ، هذا الجواب الأخير المردد قبل ان يسدل الستار هو « لا ! »

لا ! لا جواب لحياة العبث هذه التي نحياها . هذا ما تمثله هذه المسرحية التي تضمنت فلسفة كامو العبثية الكالحة .

ولكن المسرحية تبدو وكأنها العرض ، يكتنفها الغموض والتجريد المتمثلان في هذا الرمز . ومع هذا فان المسرحية تظل تتمتع بحوار حي مثير ؛ انها الخطوة الأولى التي يشقها كامو في عالم المسرح

اما مسرحيته الثانية كليغولا « Coligula » فانها اقل من الأولى تجريداً واقوى جاذبية واثارة . ذلك ان عامل العرض يختفي هنا بعض الشيء ، وان ظلت الفكرة العبثية هي المحور الذي تدور عليه . ان الموضوع هنا وهناك واحد: عطش الأنسان الى محاولة فهم هذا العبث، ونهايته المؤلمة التي تدفعه الى القتل للهرب من الواقع .

تبدأ المأساة اذ يكتشف البطل عبث هذا العالم بعد موت زوجته الحبيبة . فيتملكه اليأس وتنهار جميع القيم في نظره . انه حر في ان يفعل ما يشاء بعد

اليوم « حريته لا حدود لها » انه يريد ان يبدل نظام العالم ويغير مجرى الطبيعة نفسها والمبادئ الإخلاقية : « اريد ان امزج السماء بالبحر ، البشاعة بالجمال ، وان اجعل الضحك يتدفق من الألم ! » انه يريد ان يهدم العالم . ولكن حريته هذه لا تستطيع شيئاً على العالم الخارجي ، واذن فسيطبقها على الناس . انه يقتل ، ويقتل حتى المرأة التي يحبها ، يقتلها ليروي عطشاً ينهكه ، العطش الى حياة حقيقية يتلمس فيها جواباً لهذا العبث .

ولكن وسط هذه المأساة ، وفي صميم هذا العبث ، ينبعث صوت متمرد لا نتبين دويه الا فيما بعد في مسرحية كامو « حالة الطوارئ » Etat de Siège التي لم تنجح من الناحية الفنية لأن التصنع يبدو فيها شديداً ويفسد الجو المسرحي فلا يثير في المرء اي اهتمام .

ولكن الثورة الناتجة عن رفض الأنسان هذا العبث العالمي تتجسد في مسرحيته الرائعة : « العادلون » . انها تمثل فكرة كامو التي شرحها مطولا في كتابه ، « الأنسان المتمرد » وهي ان التمرد ينشأ من العبث ويستمد منه غذاءه ويمكن ان يصبح خلاقاً للقيم .

اما موضوع المسرحية فيعرفه كامو نفسه ، وهو يتلخص في ان جماعة من الثوريين نظموا مؤامرة للقضاء على الدوق سيرج عم القيصر . على هذا الموضوع التاريخي بنى كامو مسرحيته . وقد رمز الى العبث هنا بهذا الظلم الأجتماعي الذي يدعو الى التمرد . ويمكننا ان نميز هنا بطلين للمقاومة يجسد كل واحد منهما نظرة تختلف عن الآخر . « فستيبان » يمثل الرجل الذي ينتهي به الحقد واليأس الى ان يهدم العالم من اساسه . واما « كالياييف » فانه ، على العكس ، ينشد تحقيق عالم افضل ، عالم تسود فيه حرية الجميع ويبنى على اساس من الود والمحبة . من اجل ذلك هو يرفض ان تبنى الثورة على القتل والهدم : « وأما انا فاحب الذين يعيشون على الأرض نفسها التي اعيش عليها وهم الذين احييهم . ومن اجلهم اقاوم واوافق على ان اموت ؛ واني لن اذهب الى مدينة بعيدة المنال ، لأصفع وجوه اخواني هؤلاء . اني لن اضيف الى ظلم قاتم ظلماً آخر من اجل عدالة ميتة .. اي اخوتي – اود ان اكلمكم بصراحة وان اقول لكم على الأقل ما يمكن ان يقوله ابسط فلاحينا : إن قتل الأطفال يناقض الشرف واذا ما اضطرت الثورة يوماً ، وانا حي ، الى ان تنفصل عن الشرف ، فلسوف اتحول عنها . »

وان نحن تعمقنا في تعارض هذين البطلين رأينا ان كامو « يعرض بهما هنا ما عناه في « الأنسان المتمرد » من ان التمرد يحتاج الى لا ونعم . « لا » الذي يعني انه لم يعد باستطاعتي ان احتمل . لقد تجاوزت علي جميع الحدود . « والنعم » يعني انني اقاوم في الرفض لكي احتفظ بقيمة هي اثمن ما عندي والتي يتطلبها التمرد نفسه (١) وعلى هذا الأساس يصبح التمرد خلاقاً للقيم

وهكذا يرفض كالياييف ان يقتل الدوق لأنه كان يصطحب معه ولدين صغيرين . « انظروا الي ايها الأخوان ، انظري الي يا بوريا . ما انا بالجبان ولم اتراجع . لم اكن انتظرهم . لقد حدث كل شيء باسرع مما ينبغي ؛ هذان الوجهان الصغيران الرصينان ، وفي يدي هذا الثقل المريع . كان علي ان أقذفه عليهما هكذا بطريقة مستقيمة . آه لا ! لم استطع أن أفعل ذلك »

(١) راجع مقال الأستاذ رينه حبشي : « ثلاثة رجال امام العبث » في كتابه « عصر الشفقة »



ان الألم النبيل ينبعث من هذه المسرحية التي ترتكز على التمرد ، التمرد الشريف في سبيل قيم انسانية يؤمن بها الفرد ايماناً لا يتزعزع . ان الوصول الى هذه القيم يتطلب تضحية كبرى ، دونها التضحية بالحب .

هنا ايضاً تبدو الأيديولوجية الملتزمة في اقوى معانيها : « ان الموت في سبيل الفكرة ان هو الا الطريقة الوحيدة للسمو الى صعيد الفكرة ، ان هو الا تبريرنا الوحيد » . فلا عجب بعد ان رأينا الفنان كامو نفسه يلتزم فكرة يؤمن بها هذا الايمان الصادق الذي جعل مسرحيته تنبض بالحوار المؤثر الذي يحرك اوتار النفس ويدعو الى التأمل والتفكير .

روبلس

*

كان بودي ان اقف هنا . فقد طال المقال وتشعب . ان كل واحد من الذين ذكرتهم يحتاج وحده بحثاً مفصلا . ولكن ما ان شرعت بختم البحث حتى برزت امامي مسرحيتان قويتان يكفي ذكر اسمها ليؤيدا ما ذكرته من ان المسرح الفرنسي الحديث يعتمد على ايديولوجية ملتزمة اكثر من اعتماده على التمثيل . انهما لمؤلف معروف في عالم المسرح تمتاز مسرحياته الى جانب التزامها لفكرة ما ، بالحيوية الشديدة والواقعية المستمدة من صميم الحياة الأنسانية . الأولى هي « الحقيقة ماتت » لروبلس والثانية للمؤلف نفسه « مونسرا » وقد عرفت بالعربية « بثمن الحرية »

موضوع « الحقيقة ماتت » يفرضه العنوان نفسه . هل هناك من حقيقة بالفعل ؟ هل باستطاعة الأنسان ان ينشدها وان ينادي بها خاصة بين جماعة من محترفي السياسة ؟ على هذه الأسئلة تجيب المسرحية لتتخذ طابعاً دراماتياً : لا وجود للحقيقة عندما تتعارض ومصلحة السياسة . (١)

اما ثمن الحرية فهي كالأولى تعالج موضوعاً هاماً من مواضيع قيم انسانية رآها المؤلف تنهار ، قيمة هي من اهم تلك القيم . انها الحرية التي لا وجود لفرد حقيقي بدونها . ولكن الوصول اليها يحتاج الى ثمن ، الى تضحية بالأرواح ، الى فدائيين . على هذا المحور تدور مسرحية روبلس وهي تجسد هذا الثمن في اروع صوره .

ان كلا من هاتين المسرحيتين جديرتان بدراسة مفصلة ، ولكن المجال لا يتسع هنا لهما ولا لسواهما من المسرحيات التي تؤيد بحثنا كمسرحية مارسيل ايمه « رؤوس الآخرين » وغيرها .

بعد هذا البحث المسهب عن ثلاثة اعلام من اعلام المسرح الفرنسي الحديث يتضح لنا ان هذا المسرح يستمد قيمته وحيويته من المسرحية نفسها كقطعة فنية . ذلك ان المحور الرئيسي الذي تدور حوله انما هي الفكرة الحية المستمدة من صميم الحياة التي عاشها كل من الفنانين الثلاثة .

والحقيقة ان القيمة الرئيسية لهذا المسرح راجعة الى ان هذه الأفكار قد صيغت في قالب فني رفيع ، ولو لم يكن الأمر كذلك لضاعت كما ضاع كثير من المسرحيات التي كانت تدور على افكار شبيهة بها ولكن الفن كان ينقصها .

عائدة مطرجي ادريس

(١) استكمالا للبحث يجدر هنا الرجوع الى المقال الذي ترجمته « الآداب » للأستاذ رينيه حبشي عن « الحقيقة ماتت » وما يكمن وراءه من وجهات نظر جديدة متعمقة . **(الآداب – العدد الثاني من السنة الثالثة)**

٧٨

المسرح السوفياتي الحديث

كان عدد المسارح في عهد روسيا القيصرية ، ١٥٣ مسرحاً حين اعلنت الحرب العالمية الاولى وكانت قائمة في المدن الكبرى، كموسكو وبطرسبرغ وكياف وكاركوف الخ ... وكان القليل جداً من هذه المسارح يقدم التمثيليات باللغة الام لشعوب الامبراطورية القيصرية . وكان عدد المسارح القائمة ، قبل الثورة ، في اراضي الجمهوريات الاتحادية الحالية ٤٦ فقط ؛ اما الآن فقد ارتفع الى ٢٢٢ مسرحاً .

ويبلغ عدد المسارح في الاتحاد السوفياتي الآن ٥١٣ يملك كل منها فرقة وبينها ٣١ مسرحاً دراميائياً و ٦٨ مسرحاً للدمى مخصصة للاحداث المتراوحة اعمارهم بين السادسة والسابعة عشرة . وبعض هذه المسارح تملك اركاناً تربوية خاصة تهتم بدراسة التأثير التربوي الذي يتركه المسرح على الأحداث . وقد نظم اثنان وستون مسرحاً كولخوزياً في الاتحاد السوفياتي للسكان القرويين ، وهناك ايضاً ٤٨ مسرحاً متنقلا .

وكثيراً ما تقوم الفرق الفنية المشهورة بدورات في المناطق الريفية ، تدخل في برامجها السنوية كمسرح موسكو للفن ومسرح بوشكين الدراماتي في لينينغراد ومسرح فاختانوف الخ .. ولا تني المسارح السوفياتية تغني كل عام برامجها وتعرض للجمهور مختلف المسرحيات ، الكلاسيكية والمعاصرة .

وينبغي ان نعد من المسرحيات السبعمئة المسجلة الآن في برامج مسارح الاتحادالسوفياتي حوالي ثلاثمئة مؤلفوها من الروس الكلاسيكيين او المعاصرين. وهناك عدد مماثل مؤلفوها ينتمون الى مختلف شعوب الاتحاد السوفياتي كاوكرانيا وجورجيا وليتوانيا والاوزبك .. اما المسرحيات المئة الباقية فمؤلفوها اجانب ، ومعظم هؤلاء من الكلاسيكيين .

وفي الاتحاد السوفياتي عدد من المعاهد التي تدرس فن المسرح ، وفي موسكو وحدها اربعةمعاهد عليا للفن الدراماتي أشهرها معهد الدولة (غيتس) وتتراوح أعمار الذين يتابعون الدراسة في هذه المعاهد بين السابعة عشرة والخامسة والثلاثين . وقد تخرج من معهد الدولة « غيتس » من كانوا فخر المسرح السوفياتي ، نذكر منهم نيبر – تشيكوفا ، وموسكفين ، وليونيدوف وسوبينوف وسواهم . وهذا المعهد قد ضم في العام الماضي خمسمئة طالب ، يمثلون ثلاثاً واربعين قومية من الاتحاد السوفياتي وبلاد الديمقراطيات الشعبية . ولا يخرج هذا المعهد ممثلين فحسب ، بل مخرجين ومعلمي باليه ، وقد أنشأ ١٩ ستوديو وطنياً للتمثيل كانت نواة لمسارح شعبية .

وتتاح في الاتحاد السوفياتي الفرص الكافية لتفتح المواهب التمثيلية ؛ ففي مطلع كل ربيع يقام المهرجان الفني للشبيبة الذي يكشف عن امكانيات الهواة . و« لجمعيةروسيا المسرحية » فروع في جميع المدن الكبرى تقريباً ، وهي ترسل مؤرخين ونقاداً للمسرح وممثلين لحضور المهرجانات المسرحية (١)

وتشاهد مسارح الاوبريت في الاتحاد السوفياتي اقبالا كبيراً ؛ فمثلا يغص مسرح موسكو للاوبريت كل مساء بالمشاهدين الذين يقبلون للاستمتاع بهذا المزيج من الوان المسرح ، من الغناء الى الفكاهة الى الموسيقى الى الرقص . ويبلغ عدد الفنانين في هذا المسرح اكثر من مئة، وتتألف جوقته الموسيقية من ثمانين موسيقياً وجوقته الغنائية من سبعين .

ومن أشهر الممثلات الممثلة الشابة زويا بيالايا ZOÏA BIELAÏA التي تملك جسماً جميلا وصوتاً جميلا . ولا تقل عنها شهرة تاتيانا سانينا T. Sanina وسواها .

*

ويحاول المسرح السوفياتي في معظم موضوعاته ان يعكس مصالح الجمهور وأمانيه . وليس من قبيل الصدفة ان يكون بوشكين قد قال « إن التراجيديا قد خلقت في الساحة العامة » وان يكون قد اكد « ان القواعد الشعبية للدرام الشكسبيري تتلاءم مع مسرحنا » . والخاصة الشعبية لهذا المسرح تتجلى في مسرحيات اريستوفان وأشيل ؛ وغالباً ما يشاهد الناس آثار شكسبير وموليير وغوت وشيلر وبوشكين واوستروفسكي وغوركي وتشيخوف .

على ان المكانة الرئيسية في برامج المسارح تعود الى المسرحية الحديثة؛ وهذا امر طبيعي ، اذ ان المتفرج السوفياتي ينتظر من المسرح قبل كل شيء جواباً سديداً عن القضايا الحاضرة ، ويتعلم العيش الى جانب ابطال رواياته المفضلة . وقد كان يؤخذ على الادب المسرحي السوفياتي ، الى سنوات قريبة ، خلوه من عنصر « النزاع » بين ابطال المسرحيات ، وكان المؤلفون يحاولون تصوير كل شيء كما لو انه كان على خير ما يرام . وكان هؤلاء يعتبرون انه لا توجد تناقضات ولا نزاع جدي في البلاد ، فكانت المسرحيات التي كتبت على اساس هذا الرأي تستعيض عن تصوير السبل الوعرة والمتنوعة في حياة الناس الخارجية والداخلية بلوحات مزوقة صافية عن ابطال « مثاليين » محصورين في حلقة ضيقة من قضايا الانتاج التكنولوجية. فكان من الطبيعي ان يعرض الجمهور عن مثل هذه المسرحيات .

وتاريخ المسرح السوفياتي ، في مفهومه الحديث ، مفهوم البطل الايجابي والنزاع ، بدأ عقب الثورة وأخذ يعالج موضوعات من الواقع الحاضر . وكان أهم هذه المسرحيات « المأساة المتفائلة » و « عام ١٩١٩ الذي لا ينسى » لفيستفسكي و « فصيلة بحرية تزول » لكورنيشوك ، و « الرجل ذو البندقية » لبوغودين ، و « الشرارة » لاديداني و « عائلة » لبوبوف ، وكذلك اوبرا « الدسمبريون » لشابورين وباليه « الشبيبة » لتشولاكي الخ ..

وفي سنوات العقد الرابع من هذا القرن ، أخذ المؤلفون المسرحيون يتجهون صوب موضوع العمل الذي تبناه المجتمع الاشتراكي ، ومن هنا خلق ابطال بوغودين وليونوف وكونيتشوك واربوزوف وافينوغينوف وسيمونوف وغوسييف وكرون .

ومنذ عشرين سنة يقبل الناس على مشاهدة مسرحية « افلاطون كريتشيت » التي تمثل على مسرح الفن بموسكو وهي من تأليف كورنيشتوك الذي يصور في شخصها الرئيسي ، الجراح كريتشيت ، رجلا انسانياً حقيقياً ، مجدداً في العلم ، يناضل في سبيل اطالة حياة الانسان وجعلها اوفر جمالا . وتظهر رومنطيقية الحياة اليومية والصفات الخلقية لدى ابناء القرية الكولخوزية في مسرحيّ « السهب الرحب » لفيليكوف ، و « القابر تزغرد » لكرابيفا في

(١) راجع العدد ٨٨ من « دراسات سوفياتية » .

ويتحدث مسرحية « تانيا » لأربوزوف مصير امرأة شابة توصلت خلال تجارب كبيرة وخسائر جسيمة وخيبات مريرة الى مفهوم عن السعادة الحقيقية تمتزج فيها مطامحها الشخصية بالاهداف الاجتماعية . وهذه المسرحية تعد من اكثر المسرحيات نجاحاً في الاتحاد السوفياتي وخارجه . كما ان مسرحيات « ماشكا » لأفينوغينوف و « المجرى الطويل » لأربوزوف ، و « رجل عادي » لليونوف تنعم بشعبية كبيرة ، ويبحث المتفرج فيها عن نصيحة صديق : كيف يعيش وكيف يؤسس عائلة وكيف يقوي الصداقة ويحب ؟

وتشجع الدولة السوفياتية الفن ذا الالوان القومية المتعددة وتؤمن له اسباب الازدهار. ويعرض مسرح الملهاة بموسكو منذ اكثر من اربع سنوات ملهاة دياكونوف ، وهو من جمهورية الكوميين ذات الحكم الذاتي ، واسم هذه الملهاة « زواج مع بائنة » وهي تعرض في مئة مسرح آخر وبلغات عديدة ، ومن جملة الروايات التي تحظى باقبال كبير « نزل الذهبي » و « فجر الحب » للكاتب الاوكراني غالان ، و « أرجو المعذرة » للكاتب البيلوروسي ماكانيوك ، و « السوزانة الحريرية » للكاتب الاوزبكي قهار ، و « الصرصور » للكاتبة الجورجية باراتا شفيلي ، و « معسكران » للمؤلف الاستوني جاكوبسون و « اسرة الآن » للكاتب التركماني مختاروف الخ .. (١)

(١) راجع كتاب « المسرح السوفياتي » لغينادي اوسيبوف

القتـــــل والنـــــدم

— تتمة المنشور على الصفحة ١٥ —

ثم انت تعرف هذه الجداول ..

وليـد : اعرف .. نعم .. فالاستقلال ليس معنى غامضاً خيالياً .. انه موصول بالارض والشعب .. اني ادرك السبب الذي يدفع الفلاح والعامل والمثقف الى الثورة ، ولكن عليك انت ان تصمم الهدف . فلا ثورة بدون معنى واذا هي حدثت كذلك ، كانت دون مستوى الدم الذي يسفح كل يوم ..

فرحات : ايها الاله .. لأنت آخذ برأي وتحثني من ثم الى العبث بهذا المصير كله .. اني اقبل هذا من عقبة. اما انت ..

عقبـــة : (يتململ في مقعده) هيه ..

فرحات : انتظر .. لست اريد رأيك .. فانت وزناد البندقية في صف واحد . (الى وليد) انت تجعلني مسؤولاً ولست اجد مبرراً بعد لان اقدم دون ان اجد العذر الكافي للاقدام .. قلت العذر ، نعم فان هؤلاء الرجال .. الثلاثة الآف هم طليعة الشعب .. ولعلك لا تفكر بما في اقدامهم من تصميم الملايين . انا اريد (يصر على الكلمات) اريد ان يبدأ الرجال ليس من اجل هذا الجموح الذي يغلي في داخلهم ، وانما من اجل وعي حقيقي ايضاً .. فقد خرج العرب غزاة مئات المرات .. اما خروجهم بارادة الله فانت تعرف ماذا حدث .. انهم لم يطعنوا العدو فيردوه فحسب . وانما طعنوا الظلم والخطأ ايضاً .. نعم الخطأ . والا فما معنى الكفر والاشراك .

وليـد : اخال ..

فرحات : بل دعني اتم حديثي .. ان قتل الفرنسيين لا يمكن ان يبرر الا اذا كان هذا الفعل موصولا بمثل .. هذا هو ما اطلب . اريد المثل . فهل الحرب تزودنا بها ؟ . .

وليـد : ان السياسة دون مستوى الثورة ..

فرحات : نعم الآن دونها .. وهي تخطىء حقاً .. بل قد يغدر بنا اصحابها .. ولكنها تلخص لك المبررات ثم تحييها انت بالدم .. السياسة لا روح لها .. انها مجرد تصور .. ولكن مصائر الرجال هي التي تصنعها . وتبث فيها الروح .. انقل اليها اذن منطق الثورة .. اسحبها اليك .. (يتردد) تريدانتسن شرعة ؟ حسناً .. اقتل هؤلاء الخونة .. المترددين دون قضية الوطن .. فالخائن في مستوى المستعمر دائماً بل هو اشد نكراً ..

وليـد : ادرى .. ولكن ماذا يجدينا هذا الآن ؟.

فرحات : .. انه يربطك بالشعب القاعد في متجره . ومصنعه .. وحقله .. واذا لم تفعل نخر السياسيون في جسم الشعب فاضعفوا من عناده .. انك لاتقدر ان ترى الناس الا في مستوى البطولة .. ذلك هو الخطأ .. فنحن لسنا آلهة . وحتى انت تريد لو تقدر لك الراحة .. لو تحسها ساعة او بعض ساعة .

وليـد : (مصراً على عناده) ماذا يجدينا الآن ؟.

فرحات : ايها الغبي دعهم يثيرون العامة .. فنحن لسنا متراساً لهم .. نحن ننهض الى غاية اعظم ! ..

عقبـــة : (ينتفض في مقعده) هو ايها الرئيس !

فرحات : كيف اذن .. يجب ان تشرك الساسة في الثورة ، وهم لقربهم من الشعب اعظم منا عدة لدفعه واثارته .. الثورة دون الشعب ميتة .. تنقلب عندئذ عملا بطوليا غير انساني .. عملا اسطورياً ..

وليـد : اني ادري .

فرحات : انتظر .. ان الشعب يثق بنا ، حسناً ولكن لاتدعه ينظر اليك ويغلي حماساً ، كمتفرج يشهد معركة ناشبة في حلبة امامه.. نحن نضرب ، ويجب ان يدفع الشعب الثمن ايضاً ، ويؤكد بتضحيته المتكررة على الغاية .. بل ان الغاية تنبثق من قلب التضحية كنافورة من النور الدائم . . الواضح . . الغاية .. لماذا نحارب ؟.. لماذا تحدث هذه الاشياء جميعاً .. ان الشعب يتغنى بالبطولة وانها لتمسح على ما يفيض في اعماقه من آمال مقهورة ، ولكن معاناة البطولة هي وحدها التي تجعل الاغنية ذات طعم لاذع .. مثير .. طعم يذوقه الناس في ارغفة الخبز .. في الماء .. في المصنع .. في المدرسة .. في الشارع ..

وليـد : .. الا يشترك الشعب معنا ؟ ايها الرئيس ؟.

فرحات : نعم .. ولكنك تقسمه اذا جعلت من نفسك وحدك قاضياً عليه .. نحن جنود المنظمة تلك الرؤوس المبدعة في المدينة قد تخطىء وقد تخدع ، وقد تضعف .. ولكنها لا سلطة لها فعلية على العضد .. ان العضد هو انت وهو انا .. وهو هذه الجموع التي يسميها الضعف ، وما هي الهدنة او التسوية ؟ ان سياسياً واحداً لا يجرؤ ان يجابه الجموع بحل النصف دون ما اثارة .. فاذا كنا نضرب على غير هدى فنحن اذن نزوده بما يحتاج اليه لمواجهة العامة وترويضها .. « هم يعطون الفرصة .. ان الفرنسيين يسلمون بالاستقلال ولكن لنضع لهذه الحرب البشعة حداً » .. ثم ماذا ؟ لسوف ترى رأس بندقيتك مصوباً الى صدرك .. فهو يجردك من الهدف ويجعلك محارباً تافهاً .. خارجاً على القانون.

وليـد : (ينفعل ويلقي بنفسه الى المقعد) ان هذا محير .. لست افهم مثل هذا التعقيد ! .

عقبـــة : (في رغبة لان يحسم النقاش) ايها الرئيس .. هل ترى انه في وسعنا ان نظل على ارتباطنا بالمنظمة .. ؟

فرحات : المنظمة هي الوطن الآن .. فاذا هي تخاذلت ، اوسعنا لها طرف الخيط فتلحق بنا ، والثورة الساعة تجوز اشق اوقاتها ، فاذا حفظنا الوحدة بين المبدأ والساعد كان في وسعنا حقاً ان نقيم للناس شرعة عدل فريدة (يتردد زمنا ثم يذهب ثانية الى النافذة) .. نحن لن نترك في الوسط شيئاً .. الوطنية او القتل. هذا هو كل شيء .

(ينهض الرجال الثلاثة الجدد من مقاعدهم)

فرحات : ايها الرفاق .. (ينتبهون اليه) ان حدودنا حرام على الجند . وليمسح محاربونا صدأ اسلحتهم

الاول : (في شيء من الجذل) سوف نحارب ايها الرئيس ؟

فرحات : نعم .. ولكنكم تلتزمون منطقة الثورة ، ولا تغيرون على تخوم الحرس .. ثم .. (في لهجة حازمة) سوف يقود وليد مجموعاتكم الثلاث ..

وليـد : (منتفضاً) انا ؟

فرحات : (في جرس قاطع) هذا هو كل شيء .. اني منتظر امر المنظمة .

يصافح الرجال الذين يلتقطون بنادقهم الاوتوماتيكية من على الارض ويتسللون من باب الكوخ واحداً أثر آخر)

— فترة صمت ثقيلة —

وليـد : (ينهض) اني ..
فرحات : (يذهب اليه) ايها الأخ . (في صوت رقيق) انت لن تقبل بان يحبس احدنا شيئاً في صدره .. وماذا يربط المحاربين اذن ؟. ان قلقاً واحداً يتقاسمنا جميعاً .. فعل الرجال الذين يجعلون مصيرهم توتراً دائماً متصل النفس نحو المجهول .. ايموت احدنا وهو يحبس صرخة الجموع في نفسه ؟. وهذا النزوع النبيل كعزف الموسيقى يدق ابدا في قلوبنا لأن نحقق الأفضل .. هيا يا اخي .. نحن نعرف لماذا نموت .. فهل ترى يجدر بك ان تترك المحاربين هنا يفعلون كصائد حاذق في الغابة ،.. ولا شيء فيما وراء ذلك يداخل ارواحهم المهددة ابداً بالخطر ؟.
وليـد : (يربت على ذراعه صامتاً .. ثم يتحول الى الباب)
فرحات : نسيت شيئاً ايها الأخ ..
وليـد : (يرجع بآلية ويلتقط بندقيته)
فرحات : ثم ..
وليـد : (يلتفت اليه قبل ان يمضي) اني لن اموت ايها الرئيس ..
فرحات : (في جرس خشن حار) حسناً يا اخي ، ليحفظك الله ..
(عقبة – فرحات – بسام)

عقبـة : (فجأة) فرحات ..
فرحات : نعم يا عقبة ..
عقبـة : هل كنت واثقاً ؟ ..
فرحات : (يقف قبالته) واثقاً .. لست ادري .. ولكني جعلته مسؤولا كيما يكون هذا النبل الذي يصرعه اقل جمالا واحفل بالواقعية. فنحن لانعطي نماذج للانسان .. كلا .. بل نحن محاربون .. وابطال لهم هد ف ارضي ..
عقبـة : لو سمحت له ..
فرحات : نعم لو سمحت لكم جميعاً .. لوقعت على هذه الارض مجزرة .. حدث درامائي فحسب .. فقد جرب رجل منكم قبل الف عام ان يعبر المحيط باحصنة جنده ، وكان يلوح لعدو وهمي فيما وراء ومضات الشمس على غوارب الموج .. ان هذه مغامرة فذة .. ولكنها غير بشرية .. (يتردد) انت تعرف يا عقبة فقد يحدث ان يستشعر الانسان بعض الالوهية في نفسه .
عقبـة : (يلوح بيده) .. هيه ..
فرحات : هكذا .. هو (يشير بيده الى الباب) يمشي على ارجل لا سلطة للخوف الغريزي عليها .. ارجل لا يجري فيها دم حقيقي .. وهي مسوقة بارادة معجزة ..
عقبـة : نعم ..
فرحات : ..بل انت تريد ذلك يا عقبة .. اني المح هذا الوهم في ومض عينيك ، ويريد احدكم ان ينحر روحه تخلصاً من هذا التمزق الداخلي .. فثمة شيء خطأ . شيء بمفروض ، ولكن بطولة الانسان تتمرد عليه ولا تستطيع ان تبعده.. ثم لا تستطيع ان تداريه ايضاً .. ان ذلك مؤلم ياعقبة ، ولكنك لا تقنع بنصيب عادي .. كذلك انتم جميعاً.. يموت البطل لان روحه تتمرد على العجز والامكان في محاولة حاسمة لان تضع عظمتها في صف مواز تماماً لهذا الخطأ المفروض فتصبح بذلك هي ايضاً فوق الممكن ..
عقبـة : نعم .. نعم ..
فرحات : واذن .. يلزمنا ان نخطيء ونتردد .. ونضعف .. ونظل رغم ذلك ثائرين .. ان هذا وحده هو الممكن لكل الناس .. تكون السياسة ممكنة .. تكون الثورة ممكنة .. فهي من صنع الناس ..
عقبـة : تكون .. نعم .. ايها الاخ .

فرحات : (يشعل لفافة ويذهب الى النافذة مولياً ظهره للجمع) .. لقد بدأ ملل حقيقي يداخل ارواحنا .. ويخيل الي ان الهدنة لم تشرع لتريح المحاربين . وانما لتجعلهم اكثر توقاً للقتل ، فلا سلام ثمة بين حربين . (فترة صمت) .. انت تسمعني يا عقبة ..
عقبـة : نعم .. ايها الأخ !
فرحات : اذا كان الغد نزلت الى المدينة ، وقطعت هذا الخيط الذي يمسك علينا الملل .. هل تدري يا عقبة اني اريد هذا الغد ؟
عقبـة : نعم .. انت تريده ..
فرحات : (يستدير اليه) لماذا تعيد ما اقول انا ؟.
عقبـة : (مفاجأ) .. هيه .. لقد اعتدت ان ابصر خلالك نفسي ..
فرحات : ماذا ترى ان نفعل اذن؟. وانت يا بسام.؟. انك لتحسن الاصغاء وما اخال كل شيء يدور في رأسك عبثاً ! ..
بسـام : .. ان وليد اكثر صراحة منك .. وانت مع ذلك تعرف عن الانسان اكثر مما يعرف ..
فرحات : نعم ..
بسـام : اني منتظر هذا الغد .. (يحمل بندقيته ويمضي)
(فرحات – عقبـة)

عقبـة : (يمضي الى النافذة ويريح يده على كتف فرحات) تنازعني رغبة الآن
فرحات : (في صوت جاف) .. ادري ..
عقبـة : اسامع انت الى هذا الصمت ؟..
فرحات : ما هو هذا ؟.
عقبـة : هل ..
فرحات : (يلتفت اليه)
عقبـة : اواه .. (مختنقاً) انت لن تموت قبلي يا فرحات ..
فرحات : .. بل ارجو ان يكون ..
عقبـة : (في حنان عظيم) .. كلا .. فلن اطيق هذا . انت تذكر عندما جرحت وحملتك على كتفي . اواه يا اخي .. كنت خائفاً ان ينزف دمك قبل ان ابلغ بك الموقع .. خائفاً كمن يباغته الموت ، وكنت امسح الدموع من عيني كيما يمكنني الابصار في الليل .. واتحسس جسدك الحار بين لحظة واخرى .. وكنت اتوسل اليك ان لا تموت .. واهتف بك متضرعاً ان تحول بين دمك والنزف ..
فرحات : نعم .. لقد سمعت ..
عقبـة : (يشيح بوجهه) اواه .. اني اكره الثورة بسببك .
فرحات : (متبسطاً) اسمع اذن اليّ هذا الليل فتشغف بها من جديد .. ان الف ذكرى تنبع من الصمت .. الف ذكرى يا عقبة ..
(يسمع وقع اقدام مقتربة من النافذة)
عقبـة : .. تحدثني الليلة اذن ؟ ..
(يظهر رأس رجل غير واضح المعالم خارج النافذة)
فرحات : ماذا ايها الأخ ؟.
الرجل : ليس من جديد ايها الرئيس .. هل تأمر بتبديل الحرس ؟
فرحات : (ينظر الى ساعته) .. نعم افعل يا قتيبة .. شكراً لك دائماً من اجل تذكيري ..
قتيبـة : (وهو ينصرف) ليحفظك الله يا سيدي من اجل تونس ..
عقبـة : (في صوت مختلج) من اجل تونس .. انتحدث اولا عن تونس يا فرحات ..

فرحات : (يجره من يده) نعم ..

عقبــة : .. وتحدثني عن تلك الذكرى يا فرحات ..

فرحات : نعم يا اخي ..

عقبــة : (وهما يمضيان وخيالاهما يترنحان على الجدار) تتنازعني رغبة الساعة .. (يقف)

فرحات : ادري يا اخي .. لكأن الامس هو اليوم .. في صحبتك فحسب ، اجد نفسي واجد تونس .. جديدة دائماً .. متألقة .. مجلوة .. لكأني ارى المستقبل ،

عقبــة : .. نخرج ؟.

فرحات : نعم .. الى الليل .. ليلنا الوحيد .. المليء بالهمس .. وسوف اذكر لك طرفاً من القصة .. فقد كنت من قبل فتى ضائعاً ..

عقبــة : كنت ..

فرحات : كنت .. بل انا الآن .. فلننفض عن نفسينا غبار السنين يا عقبة .. الحرب تبدأ غداً (في صوت هامس) امس والغد .. احسب ذلك كله ملهاة يا عقبة .. لم لا تمضي ؟. ان العتمة والصمت هما وحدهما اللذان يغريانني بان اصير طفلا من جديد ..

(يفتل عقبة وهو ماض فتيلة المصباح .. ثم يخرجان .. ظلين متعانقين في الظلمة .. يظل المسرح مفتوحاً على الكوخ حيث يتراقص النور الذابل في داخله لحظات .. ثم تهب نسمة من النافذة فتطفىء المصباح ، ويسدل ستار الفصل الاول على ظلمة الكوخ الجبلية العميقة ..)

الفصل الثاني

المشهد الاول

(المسرح مظلم ، يسمع وقع خطوات خفيفة ، ينفجر النور فجأة ، حسيبة التي ادارت مفتاح النور ، تذهب الى نافذة الغرفة وتفتح المصراعين الزجاجيين ، وتهمس شيئاً ، ثم تعود فتدور مضطربة في جوانب الغرفة المركومة بالاثاث العتيق المرفوع عن الاستعمال ، كراسي ، ادوات منزلية مختلفة ..

فترة تعود حسيبة ، فتصرخ هامسة من النافذة)

حسيبــة : (عند النافذة) فرحات .. اين انت ؟.

فرحات : (يقفز الى النافذة ويتعلق بحافتها) ها انذا .. (يضحك) اتأذنين لوطني مطارد بالدخول ؟ ..

حسيبــة : .. (ترفع يديها الى وجهها في شيء من الدهشة) انت .. يا الهي ؟.

فرحات : .. (يقفز الى الداخل) هل فعل بي التواري الطويل شيئاً غريباً ؟. ماذا ؟

حسيبة : .. شد ما تغيرت .. وشد ما هي سمرتك غميقة .. (تتفحص ثيابه الجبلية ذاهلة) .. ماذا فعلت بنفسك ؟. (تتلمسه) .. هذه السمرة .. هل كنت مزروعاً في الشمس كل هذه المدة ؟ .

فرحات : .. الشمس والليل .. نعم .. هما مظهرا الزمان الوحيد حيث نحن .. ولكن .. كم انت فاتنة !. وكم هو مريح ان اتملاك !. دعيني انظر اليك لحظة .. كلا .. لا تقولي شيئاً ..

حسيبة : (تبسط يديها فيضغطها في حنان وقوة) .. تعرفني يا فرحات ..

فرحات : (يهز رأسه) ..

حسيبــة : تعرفني رغم جهدك الطويل !.. لا تفكر بالقتل .. لا تذكر غير زمان قريب .. هو في افتراقنا طويل كالدهر .. اواه .. فرحات .. يكاد إسمك يهز اعصاب الناس رعباً كأنه مس تيار مكهرب ..

فرحات : .. هل هو يخيفك انت ؟.

حسيبة : .. انا .. (ترفع يديه وتقبلها) .. اريد لو امسح عنهما صبغة الدم .. اهاتان اليدان اللتان مسحتا شعري وغرزتا فيه .. ومشتا على وجهي ..

فرحات : .. (منتفضاً) لماذا تذكرينني بالدم ؟..

حسيبة : .. لماذا ؟.. لقد اخذك القتل مني !

فرحات : .. هو الوطن يا حسيبة !

حسيبة : .. نعم .. انه الوطن وقد غدا جلاداً هو الآخر .. يسلخ عنا جلودنا وعواطفنا ، ويلتهم كل شيء .. هذا الغول .. الوطن ..

فرحات : .. حسيبة ! ..

حسيبة : .. (تنفلت منه) نعم .. ادري .. فلا حق لي في ان اتهم مثلك !، وانت تزحم دونها صدرك كل ساعة .. (فجأة) لماذا جئت ؟.

فرحات : .. اريد ان اعرف امر المنظمة ..

حسيبة : .. هل جاء دور أبي ؟..

فرحات : ليس هذا بالضبط ..

حسيبة : .. كلا .. ولكن الثورة قلقة من اجله .. فهو لم يزج في السجن !. تريدون السبب . ؟

فرحات : .. مهلا يا أخت .. ان احداً لم يتهم اباك ..

حسيبة : ادرى .. فقد جئت بنفسك لتنفض عن الثورة هذا القلق .. ثم هو أبي ..

فرحات : .. (يدور في الغرفة وقد تملكته فجأة عصبية لا يعرف كيف يداورها) .. ما اريد ان اقوله خشن يا حسيبة ، ولكن الحرب تغير من طبع الرجل اكثر مما تغير صروف الحياة جميعاً .. انها تعجم الانسان ، فاما ان يلبس لبوسها وتجف منه طراوة المدنية .. واما .. (يلوح بيده) ..

حسيبة : واما ...

فرحات : .. نعم .. واما ان يرتد الى نفسه ، قانعاً بنصيبه في السلم مهما كان ثمنه .. والرجال يدفعون على كلا الحالين ، فليس ثمة مفر من ان يتخذ احدنا موضعه مجبراً او مختاراً ... الرجل عندنا اما محارب .. واما موال .

حسيبة : قد اخذت موضعك انت ...

فرحات : .. اوه لماذا تعملين على ايذائي ؟. اني لم انس شيئاً .. هنا (يضرب رأسه) هنا يدب شيء ما ، وتضرب جذوره في صدري . ان الحرب نفسها ليست قادرة على ان تقلعه ، وهل ترى في وسع احدنا ان يتخلى عن نفسه . قلت هو تبدل .. فالثائر يحتاج كل لحظات انفعاله وهو .. لا يبدد عواطفه ..

حسيبة : .. ماذا ؟ الم تأخذها جميعاً ...

فرحات : اخذت ؟. نعم .. ولكن ما زال بعضي يأكلني .. اني امعن في الغضب والقسوة مؤملا ان يحررني انشغالي بتغذية غضبي من ان اسقط ..

حسيبة : .. آه .. يسيئني انك ما زلت تتعذب !

فرحات : .. (يقف قبالها) هل تفرحين انت ايضاً بهذا النصر فتقتطعين مني شيئاً .. مثل ما تقتطع الثورة والغضب ومثل ما يقتطع مني توحدي .. انظري .. انظري الى يدي هاتين .. وجدي ما اذا كانتا بعد نظيفتين .. تصلحان لان تمسحا شعرك وتعبثا عند اطراف وجهك .. انظري آثار الدم الذي تنفسته مسامها .. قد حملت بهما اشلاء رفاقي وغيبتها الثرى .. هاانشبتا اصابعهما في عنق الجند ، وطعنتا بالحربة .. واهوتا بالفأس .. وضغطتا على زناد البندقية .. يدي اللتين اواريهما عن وجهي .. لاتجنب رؤية الدم المسموح كل دقيقة من عمري .. يدي البائستين المنفصلتين عني .. (يتردد) هذا هو الغثيان يوقع بك وانت تتخيلين عبثهما بالدم ..

حسيبة : (تأخذ وجهها بجمع كفها) لماذا جئت .. لماذا جئت ؟..

فرحات : .. الست ترغبين في ان ابرر امامك فعلتي . وقد رفضت ان تمنحيني شيئاً دون مقابل .. كلا .. بل نصبت نفسك حكماً لادانتي ؟.. اني مدان .. ها انذا اتضرع اليك ، ملتمساً الرحمة .. اني مدان .. عيناي .. وجهي .. يداي .. روحي نفسها مصبوغة بالدم .. فكيف اكون جديراً بك .. كيف ؟

حسيبة : (باكية) ايها العزيز المسكين .. ايها المسكين ..

فرحات : .. (يختنق صوته) .. لن اصل الى رحمتك الا بعد ان اتمزق ..

اهكذا .. ولكن الفكرة لا تهب عزاء .. انها تحرض فحسب .. وهذا انت وادي الظل الذي اهرع اليه لامرغ عند عتبته جبيني المحموم .. كل شيء يغلي هناك .. عواطفنا .. امالنا .. نزاعنا المسلح .. والتمس هنا برودة الفيء . فتعطيني ، فوراناً جديداً .. اني احارب احلامي .. ليلة اثر ليلة .. وانا الذي اسقط .. اما هي فتظل مبتاجة تسوقها الي فتاة منعمة همها على تعاقب الزمن ان تحلم .. تنتظرني هنا لتوقع بي .. ولتغرز في قلبي لغة احلام جديدة .. اني .. (يختنق ويظل يلوح بذراعه عبثاً) .

حسيبة : (تمد يدها وهي تسعى اليه ثم ترفعها الى رأسه وتشرع في مداعبته) التفت الي .. فرحات ...

فرحات : .. كلا .. ان إمساكك اياي لن يقطع هذا الاذى ..

حسيبة : فرحات .. (تحوط عنقه ، وتجذب رأسه الى صدرها) .. هكذا .. استمع الى نشيد صدري ..

فرحات : (يقبل صدرها عند شق الثوب) .. هذا القلب الممتلىء سلاماً ..

حسيبة : .. كيف ؟ لماذا تريدني ايها الحبيب ..

فرحات : .. انت (يتأوه) كل شيء .. ! اريد بك شبابي البعيد ، ذكرياتي .. حبي الذي نما مع اللحظات .. (يقبلها باستمرار من ادنى صدرها الى عنقها) لا تتكلمي ، دعيني استعيد طهري على صدرك .. آمالي التي قصفها اعصار الحرب . آمالي المهجورة ..

حسيبة : .. لم تهجرها يا فرحات !

فرحات : (يهدأ) .. بلى .. بلى ؟ .. انها مدفونة دون موت ..

حسيبة : سوف نبعثها ايها الحبيب ! . ولن يكون الوطن اقل منك عطاء ..

فرحات : (يتخلص) كلا .. لاحق لي في ان اقرب منك ..

حسيبة : او تسترد ما اعطيتني من عزاء اللحظة .. ؟

فرحات : (مصمماً) لاحق لي يا حبيبة .. انا الساعة جندي المنظمة ..

حسيبة : .. جزت اذن لحظة ضعف .. وما هو جدير بك ان تفعل .. (تحتد) انت بطل الثورة .. قائدها .. الذي يرجف سماع اسمه القلوب .. انت تقبل ان تخلع ستر بطولتك امامي ؟ قل لماذا لا تحزن .. وقلبك المفعم انانية يصيرك تمثالا بلا مغزى .. لماذا لا تدفن اسمك القديم حيث انت على مهوى جبل ، .. وتقدر عواطفك تقديراً ، فلا تجعل خاطره تعبر على وجهك ، الا بعد ان يثلجها تفردك العظيم ..

فرحات : حسيبة ..

حسيبة : .. تريد ابي .. هو آت اليك .. زنه بمعيارك الصلب .. فقد كان رجلا ، مرة .. لعله ان يثبت امام تفردك .. (تتردد) اني لا نصيب لي فيك. لن ارجع الا بعد ان استوثق من ان شيئاً ما في سوف يقهرك .. (تنظر اليه لحظات في نشوة من الالم وتفر من الباب)

فرحات : (وحده .. يعض شفته) .. حربة اخيرة .. لادع هذه البدد تنفصل عني .. حربة اخيرة ..

(يندفع في مشية قلقة .. غضبى في الغرفة .. يدخل الزعيم حسان .. وهو رجل في العقد الخامس او السادس مهدم بفعل السن وآثار ماض عصبي مليء محفورة كاملة على وجهه المتغضن ، المتعب) .

— فرحات .. حسان —

حســان : (يقعد على كرسي) .. لماذا انت غاضب .. ؟

فرحات : .. (يقف) لماذا ؟ ان شيئاً ما يجعل الغضب اكثر حقيقة منا .. مناكلينا . !

حســان : .. ولكن كيف اتيت ؟

فرحات : لقد جزت الاحياء الوطنية في النور .

حسان : نعم ، ادري .

فرحات (متمهلا) هل يسوءك ان اجازف هكذا ؟

حسان : بلى .. فانت قريب الي مذ كنت طفلا ..

فرحات : .. ولكني الآن واحد من الوطنيين ليس غير ..

حسان : تريد ان تبدأ بمثل هذه الحدة ؟. وقد كنت طامعاً .. (بتردد)

فرحات : (يستحثه) في ..

حسان : .. (يأخذ من جيبه لفافة ويشعلها) .

فرحات : .. حسناً .. انت لن تبدأ .. ان خطتنا .

حسان : خطة من ؟ .. (فترة)

فرحات : ايها القائد ! .. كلا .. انت لن تطعن مثلك . فهي مورقة تجدد فروعها السنون ، ويغذيها دم ماضيك . امهلني ايها القائد .. فقد جئت متلمساً قلبك الثمين .. فلا تدعني اتسول منك ؟ ..

حسان : ماذا ترى ؟

فرحات : .. لقد نشئت على يديك هاتين .. وصنعت معاييرك نفسي .. هل انا مخطيء ؟

حسان : لست احب ان تستخدم هذه الكلمة « الخطأ » .. فما من شيء هو صواب مطلق .. او خطأ مطلق .. اني اكره ان اصدمك الساعة .. ولكني استشعر ضرورة لان ازيدك ايضاحاً ..

فرحات : .. كلمتين ليس غير .. اما زلت لنا ؟ ..

حسان : اني انا دائماً ..

فرحات : هذا هو ردك .. هل تأمن الثورة اليه ؟ ..

حسان : .. ماذا اجد ؟ انتم تؤلهون الثورة ، وتنصبون منها قدراً يسير مصائر الناس .. الثورة هي ارادتي وارادتك .. فما تصنع الا ما نرسم نحن ..

فرحات : .. حقاً ايها القائد ! فنحن قادتها وصغارها ايضاً ! ..

حسان : (يلوح بيده) .. اي بني .. فرحات .. انما تملؤكم غرارة الفتوة ، .. وليس يصنع الحرية مثل هذا الغضب .. لقد كرهت القتل .. كرهت الدماء وان يجر احدنا خلفه ثقل الضحايا .. وان تكون سنوات عمره مغموسة في فجيعة وطنه ..

فرحات : .. اخشى ان يكون هذا صدأ قلبك ايها القائد .. فالفجيعة شيء سواء .. في الحرب .. وفي السلم .

حسان : (ينهض ويقف قبالته) اريد ان اعرف .. هل نقلتم الى يدكم امر المنظمة ؟ ..

فرحات : (ثاقب الجرس) .. لم ننقل الأمر .. فالتاريخ هو الذي غل بهسا اعناقنا ..

حسان : .. وقطعتم المدينة اذن ؟

فرحات : .. ليس بالضبط .. فما من طريق لقيام شرعتين في تونس .. الثورة واحدة هي واحدة .. شرعة كاملة . تتأبى على القسمة .

حسان : (يمشي على مهل في الغرفة) وما هو وجه اختيارك لان تأتي الي .. اخشى ..

فرحات : .. كلا ايها القائد ..

حسان : (ينظر اليه) .. اكان في اختيارك سر آخر ؟ ..

فرحات : .. تريد المنظمة ان تقدم لها حساباً عن نفسك . وعن الآخرين ..

حسان : حسناً ، انا لم ادخل السجن ، تريدون السبب ؟ هيه ، فقد كان يغبطكم ان تظل حجر السلطة معلقة فوق رؤوسنا ؟ .. تريدون هذا العذاب الذي يجعلنا في مثل ضراوتكم وحقدكم ؟ .. ان تنظمنا السلطة في صف طويل وتدور بنا ساعات في الشمس .. ثم توصد دوننا اقفال اقبيتها الباردة ، المعتمة

تريدون ان ينتصب امام اعيننا حارس اسود ، وقد علق في حزامه بندقيته ، مثالا على استعباد تونس .. تريدون عذابنا ايها الفتى .. وليس بسالتنا ،.. (يتوعد بقبضته) انت تدري مدى احتقاري لهذا السجن فهو لا ينقل الى صدري مساً مماً تأملون.. اني وطني برغم العذاب ، ومن دونه .. ولكن انتم .. اغراس الثورة ، محردون من الهوى .. والنزوات . والطيش ، كلكم عدالة ،. حقكم هو مطلق ، مثل الله .. والنبوة

فرحات : (هادئاً) ليس من شيء يجعلنا اكثر صميمية ،من ان نهمل انفسنا .. العذاب ليس غاية ولكنهطريق، وبقدر ما يدمي احساسنا ، بقدر ما نبلغ في اهمال انفسنا الغاية .

حسان : .. لماذا ؟ قل انت لماذا ؟ .. اني انظر الى الشعب ،.. فهو يبدد بفعل نزواتكم .. انظر كيفشئت ، فلن ترى الا الذبح والحرائق، والتدمير ، والمطاردة ، والتظاهر .. هل هو نصيبشعب هذا ؟ .. ان تحمل اجياله العذاب قدراً مفرغاً لا نهاية له .. فاذا اردت ان تنزل عن كتفه بعضاً من هذا الثقل الاسطوري ، بادرتم انتم الى القول ..! الموت او تونس .. تلك هي تونس (يشير الى الخارج)

فرحات : .. هي هنا في قلب عدالتنا ايها القائد ، اما تونس تلك التي تشير اليها ، فقد ماتت يوم ان استبيحت ..

حسان : اوندفع الموت بالموت .. ؟

فرحات : .. اذا لم تهيء لنا الوسيلة لان نؤكد تعلقنا بها ، دون ان نموت ..

حسان : .. متنا من اجلها ..

فرحات : هو ذلك ايها القائد .. الموت ليس حقيقة ، وكذلك استمرارنا في ان نحيا .. الحقيقة وحدها هي المثل .. هي تونس ..

حسان : انت .. ماذا تدري عنها ؟ ..

فرحات : .. لقد جعلتها نصب عيني ، وما دونها يتهاوى ، فعل ضبابيبدده ضحى صائف .!. (فترة) .. ولكن ذلك ليس من فضائلي .. فقد تعلمت ان كره الخيانة في شكل الجنود وهم يجوسون في ارضي .. ان وقع اقدامهم يلوث الصدى ، ويرجعه حقداً موجعاً ، وهم يدوسون في مرح .. اما انا فأدرى ما هو تحت اقدامهم .. ثرى .. مزج من فتات التربة وجسد اهلي .. ان مزارعهم بيوتهم واشخاصهم نصب مزروعة حيث هي .. وفي شموخها تعال غريب.. اني انكر اشكالها .. وهذه المسوح التي ترتديها .. وتلك السمات التي حفرها في وجوههم تاريخ آخر .. ونفس ارض اخرى ..

حسان : .. (محتداً) كفى .. ان في قلبك عصب من كره الناس .. سواء اهلك وهذا الغريب ..

فرحات : .. نعم .. اني اكره اهلي .. فما اطيق ان يبصر احدهم هذه النصب مرتين .. فإما ان ينزعها ويلقيها بعيداً ، واما ان يسمل عينيه ..

حسان : (ينتفض) ماذا ؟ .. اني لن امد يداً اليك .. فقد اخذت المنظمة على نفسها عهداً بأن يستتب السلم .. وانا الآن داعية تعاون .

فرحات : .. اخذت انت هذا العهد .. بعد نكوث الفرنسيين بالهدنة ، وبعد سجن القادة ..

حسان : .. نعم اني امثل المنظمة الساعة.. وهو انا ما تبقى منها ! لاحمل هذه الرسالة .. اريد السلم .. شعبنا كله يضرع الينا من قلب محنته ان ننقذه من هذا الجنون ..

فرحات : .. فقد جعلت الهدنة اذن سبيلا لان تفرخ الخيانة ؟..

حسان : .. (يغلي غضباً) .. اني ادرك ما هو وراء جموحكم .. لقد كنت اكثر اشتعالا منك ،.. ولكن القوة اثقل من ان يكسرها هذا الجموح . انها ابعد حقيقة من احلامنا .. ولن يجدي تهورنا في ان نجعل من تونس ارض بشر



بسام — افتح جفنيك لحظة ودعني انظر اليك ...
(المشهد الاول — الفصل الثاني)

حقيقية . . اني اقبل الثمن كاملا . . ولسوف اروج للسلم ، واحقن هذا الدم الذي ينزف كأنه النهر .. فهو دم اهلي ! .. (**يرفع يده مقاطعاً**) **انتظر** ماذا في ايديكم انتم ؟. مدافع خربة .. وفؤوس ومدى .. **ماذا في تونس الا** الخراب . . هذه الجموع العزلاء الثائرة .. التي تخلف وراءها في كل معركة ركاماً من الجثث ؟؟ لو كنتم تردون الفرنسيين بان ترفضوا وجودهم دون حرب .. بدل ان تثبوا الى القتل وثباً ، بدل ان يثيركم مرأى **الجنود** ، **فتفروا** الى الموت . . لتطفئوا في اعينكم هذه الرؤية .

فرحات : .. (هادئاً) ايها القائد .. هل انت ناظر الي ؟

حسان : (وهو يقعد على كرسيه لاهثاً .. ممتقعاً من الغضب) .. ماذا ؟ ...

فرحات : انظر هنا الى وجهي ...

حسان : نعم .. ماذا في وجهك؟ اني ارى ظفراً يريد ان ينشب في عنق فريسته .. لست طفلا بعد .. (يلهث في قوة) اني ادرك ما وراءه،.. ها هنا يمحي آخر ظل من الحب فيما بيننا .. انت الذي كنت قريباً الي قرب طفلتي ولكني لن اتراجع مع ذلك ،.. انقل هذا لرفاقك .. اني اطلب السلم في تونس .. ثم لسوف اطلبه في المغرب كله .. فقد نفضت يدي من الحرب ..

فرحات : .. نعم كنت اطلب لديك تبريراً..لقد صار طريقنا مختلفاً .. ولكن فؤوسنا ومدانا ستظل تعمل . . ولن يصمت مدفعهم ابداً ،. لن ندع له راحة ،

٨٥

ولسوف يطلقونه في الهواء ،.. في الغابة .. في المزرعة في الليل .. حتى انفاس ارضنا سوف تفح عليهم عندما نجعلها مكتنزة بهذا العناد المسحور .. سوف نقاتل يا أبي .. فلا راحة لنا .. وهؤلاء الذين يلحقهم التعب ، سوف تريحهم الثورة بنفسها و ... بل دعني .. ان اطفالنا يصنعون لانفسهم بنادق من خشب .. ونحن نطعمهم الكره للاجنبي ونغذيهم بلبن الحقد .. ان الغول والشيطان والاسطورة تنسج خيوطها من جديد في ليالي الشتاء حول الموقد ، ونساؤنا تغزل . وتغزل .. وتتقد عيون الاطفال وينمو الكره في نفوسهم كما تنمو نبتة قوية في بستان خصيب .. الثورة ماضية يا ابي .. وهي لن تدعك حراً فتروج للخيانة ..

حسان : .. (ينتفض مندفعاً نحوه .. مهدداً بيده ، ولكنه ينخذل في وجه الفتى الجامد القوي) .. انت .. انت ..

(تندفع حسيبة ، معجلة)

حسيبة : (صارخة) كلا .. كلا يا أبي ..

يتلوى حسان فجأة ويسقط على المقعد في شبه غيبوبة من اللهاث)

حسان : ... اذهب .... انت ... انت ...

حسيبة : (في جرس ملتاع) فرحات ؟ فرحات ؟ ماذا كنت تقول ؟ ...

فرحات : (يشيح بوجهه) ..

حسيبة : .. فرحات .. قل انك لن تفعل .. انظر اليه يا فرحات .. لقد هدمه ماضيه .. هل ترى فيه الا ذكرى ؟

فرحات : .. نعم .. ذكرى ..

حسيبة : او انتم بمثل هذه القسوة ؟ . لقد سمعت ...

فرحات : (ذاهلا) هذه الذكرى .. يلزم ان تحفظ لتونس ، لا احد يملك ماضيه ، فهو حق الوطن ،.. لا احد .. (يأخذ رأسه بين يديه) لست ادري. لست ادري .. ان شيئاً ما يأكلني ..

حسيبة : فرحات انت لن توقع هذا الأمر بيدك ،.. انه الشرف .. هل سوف تستبيحه يا فرحات ؟. فقد رعى حبنا القديم .. انظر اليه .. الا ترى فيه ملامح شبابك ؟.. انت وانا يا فرحات .. كدنا ان نكون معاً ملء قلبه ..

فرحات : .. أبي .. أبي ، لماذا توقعني بيدك ؟ .

حسيبة : (تهرع اليه وتأخذ في هزه) انت لن تقتله يا فرحات .. ابتعد عن هذا الفعل .. يا الهي .! لماذا لا تجيب ؟ .. اليس هو أبي ؟.

فرحات : نعم .. نعم ..

حسيبة : (تلاطفه بيدها ثم تدفن رأسها عند صدره وتنشج) فرحات .. لا تدع الاثم يلوث قلبي .. هو وحده ملكي .. وحده .. احفظه من اجلي ،.. انت وهو ما تبقى لي .. انت .. انت تفر مني كما يفر الطيف ،.. وها انذى اكلمك وما ادرى ان كنت بعد حقيقة ..

فرحات : (يمسح على شعرها في حنان) .

حسيبة : هو يحسب فعلته فضيلة .. لن يتوارى يا فرحات .. وسوف يسهل قتله ..

فرحات : (ينفلت منها) الوطن يملكني يا حسيبة ، اني لن اوقع الامر .. وبرغمي سوف يقتل .. فرحات آخر هو الذي يدينه .. فرحات ممثل المنظمة .. فرحات الذي لا يملك من امر نفسه شيئاً ..

حسيبة : لماذا ؟ .. (تثور) لماذا تدع هذا الحقد يأخذك ؟ ..

فرحات : (يلوح بيده) اني ماض الآن .. خذي بيده ..

حسيبة : (توقفه) انا .. بماذا سوف تدينني ؟ ..

فرحات : .. كفى يا اخت .. حسبي نفسي ..

حسيبة : .. نفسك ! انك توغر صدري .. اذا قتلته يا فرحات .. دنستك انت .. سوف احفظ حبك ولكن فتاة اخرى غيري الآن .. سوف تقتفي اثرك .. وتصبغ قلبك بالدنس كما هما يداك مصبوغتان بالدم .. اذكر انه ابي يا فرحات ! اذا لم يغفر له ماضيه ..

فرحات : اواه .. ان ماضيه هو اداة ادانته .. لو لم يكن له ماض لصعب على الوطن ازاحته .. ان اسمه لن يلوث وسيظل للتمثال القديم اشراق وجهه ، في نظر الشعب .. سوف نكذب .. ولن يدرك احد الحقيقة وهي ان اباك قد غرس يديه في الوحل .. لم يعرف احد تهاونه ، وغدره للشعب .. لو كان متعاوناً صغيراً لضربنا به المثل ، ولكن هو اعظم من ان تصدق فيه الخيانة .. اعظم من ان نفجع ضمير الشعب به ..

حسيبة : انا .. يا فرحات ..

فرحات : .. ادري فجيعتك فهي موصولة الى قلبي .. ولكن حزنك غير قادر على انقاذه .. طوفي به الشارع فقد يعود اليه صفاء قلبه لعله يرى الى مواطنيه .. هيه (يشير اليه) .. لقد بدأ يسترد وعيه .. انقلي اليه هذا الامر .. تعطيه المنظمة اياماً عشرة ليعتزل السياسة .. (يتردد) .. اني امنحك وحدك الحق في ان تصدري حكماً علي .. الآن وداعاً .. ان حزني عظيم ، ولكني ادرك الآن معنى الثورة .. فقد اطعمتها قلبي دون ان اسقط ..

حسان : (في صوت واهن) حسيبة ..

حسيبة : (ما تزال منتصبة في وجه فرحات) نعم يا أبي ..

(تمضي فترة وهما لابثان في موقفهما ، عيناها غائمتان فيما وراء المشهد .. يتحرك فرحات متمهلا وينحني فيلثم طرف ثوبها .. ثم ينفلت مسرعاً ويفر من النافذة) .

حسان : .. حسيبة .. خذي بيدي ..

حسيبة : .. (وهي تجره من يده عبر الغرفة الى الداخل) .. ابت .. هيا لنمض معاً .. انك ان تسقط من دوني ..

(يختلج كتفاها ، وهي تدير ظهرها الى المسرح ، ماضية الى الداخل

حسان : (يقف) اين هو .. ؟

حسيبة : .. (تنظر خلفها) هو كان هنا يا أبي وترك شيئاً ..

حسان : ماذا ؟ .. ماذا يا ابنتي ؟ .

حسيبة : (في صوتها رنة بكاء) تراجعك في ايام عشرة .. (وهما عند عتبة الباب) أو أمره بالقتل ..

(يختفيان ، وتبدو الغرفة الآن .. على حقيقتها ، عارية .. مهجورة .. كل اثاثها ينطق بالبلى .. يعظم شعور المتفرجين بهذا البلى كلما ترك المسرح مفتوحاً لحظات اكثر .. ثم يسقط الستار على مهل ، وقد غدا المشهد اشد إثارة للتخلص منه .. ويظل النور مع ذلك مفتوحاً حتى تخنقه الستارة)

* * *

المشهد الثاني

(ظل سنديانة ضخمة ، فرحات ، فاضل ، بسام ، منكبون على منضدة واطئة يتدارسون — في همس — احدى المصورات بضعة مقاعد خشبية قصيرة . على مبعدة ينتصب حارس في اعلى الذروة ووجهه الى الغرب — سلاسل جبلية ممتدة على مرأى البصر ، الوقت عصراً ، تضطرب اغصان السنديانة بفعل نسائم الاصيل ولا شيء غيرها يكسر عمق هذا السكون الجبلي)

بسام : هل علمت — ايها الرئيس — ما في هذه المنطقة من التحصينات ؟.

فرحات : (لا يرفع رأسه) .. نعم فهي مدروسة ، لدى كل مزرعة هنا مفرز

من السود ، وسيارة حربية ، وبرج حراسة .

بسام : .. كيف تنفذ اليها كتائبنا ؟ وددت لو اعرف ..

فاضل : .. كيف ؟ .. سوف يكون من نصيبك يوماً انتقود فرقة الفدائيين.

بسام : .. (ينظر الى الغرب) اما تظن – ايها الرئيس– ان عقبة قد تأخر ؟

فرحات : لماذا ؟ .. لقد اعدت سؤالك اكثر من مرة ..

بسام : (مضطرباً) كلا لست ارى شيئاً (يشير الى المصور) ان اختراق هذه الابراج من عمل الشيطان .. وانت تعلم كيف هو عقبة ..

فرحات : .. لقد اصاب عدة مراكز في الشهر الفائت ،وخلص منها برجاله دون ان يغادر وراءه جريحاً واحداً (فترة) ليته يعود ، فقد مسني طرف قلق ..

فاضل : .. اتأذن ايها الرئيس ؟ في انفاذ الخطة ؟ ..

فرحات : (دون وعي) نعم .. (يذهب فاضل الى اليمين ،وراء المنعطف)

بسام : (يقتعد الارض مسنداً ظهره الى جزع الشجرة) اترى ايها الرئيس ، ان الهم يثقل نفسي . كأنه رصاص مصبوب وما ابطأ ما يجري الوقت ، لكأن الشمس قد اسنت لطول ما تسعى بين المشرق والمغرب – فهي متخاذلة تعبة كسلحفاة ادركها الهرم .

فرحات : (يلقي بنفسه الى جزع السنديانة ، ..ويتنهد بعمق) هو الزمن نفسه الذي يرهقنا ببطئه ،ثم يسرح باعمارنا اسراع الجاهل الغر .. قلت الشمس – نعم فهي ثقيلة الجري لما تجر في كل غدوة لها من اهراء الضحايا.ولكنها الحرب يا اخي ،لا يدور فيها الفلك كما هو يدور عادة ،وانت اذا ما قست الزمن باعمار الناس خرجت من سني الحرب ، كما لو انك تخرج من التاريخ ..

بسام : (في صوت عميق) هو الموت ..

فرحات : نعم هو الموت .

(فترة صمت)

بسام : ايها الرئيس ، هل انت حزين بسبب الحرب ؟

فرحات : ايكون هذا هو الحزن ؟ان قلبي مثقل بشيء ما .. احسبه نوعاً من الدمار الذي يخرب ما تحت وعي الانسان – انه صدع يبدأ صغيراً ثم ينتشر في جدار القلب البشري ،كما تفلق ضربة فأس جسم شجرة ، فاذا خرج منه احدنا ، بقي هناك في قلبه ندب منه ما يمحي قط ..

بسام : .. لماذا اذن يعتريني هذا الشعور فيهن تعلقي بالحياة ؟ .. اني لم اعد اتقي شيئاً خارجاً عني ، .. (يتردد) انت ايها الرئيس ، ولكن ايماني بالله نفسه قد اصابه مثل هذا الوهن .. يخيل الي ان الله يظهر هنا تخليه عن الانسان اكثر مما يظهره في السلم .. اليس هذا خطأ ايها الرئيس ؟ ..

فرحات : (يسقط بجسمه على الارض ، قرب بسام ويربت على كتفه) .. هو حق يا بسام .. فلا عزاء ثمة في الحرب .. وما يبررها كوننا على حق ، برغم عدالتنا ..

بسام : .. كيف نحارب اذن ؟ ..

فرحات : .. كيف ؟. الست ترى ! .. فما نريد نحن هذا التبرير .. ان حرية الانسان ثمينة بقدر فكرة الله ، اذ هي الطريق اليها .. وهي ، اي الحرب ، عادلة من وجهه نظرنا .. ولسبب من كوننا خطأة منفصلين عن الله .

بسام : الله يتخلى عنا اذن ؟ ..

فرحات : .. حسناً يا أخي ، ولكنه العكس.. فالانسان هو الذي يطلق الله هنا .

بسام : (متألماً) هذا .. اني اخشاه .

فرحات : .. انت لا تجرؤ على مواجهته فحسب ، ولكنك تبدد اثمن ما تملك ، تبدد روحك التي هي ملك الله .. وصنعة يديه .

بسام : نعم .. ان روحي ملكي انا !

فرحات : .. هي ملكك على الطريق الذي تسلكه الساعة .. ان الانسان لم يتخل عن حريته لانسان آخر الا بعد ان تخلى عنها – من قبل– لفكرة ما فاستعبده الله.

بسام : (يتحرك في مقعده) ايها الرئيس .. اني ..

فرحات : .. انظر يا اخي .. الانسان ما يزال في عناء ازلي بسبب هذه الفكرة وكيما تتزن فكرة الله ، يلزم ان يصحح وضع الانسان . لقد ظل هذا الكائن ضعيفاً..متردياً لانه حمل الله وزر اخطائه ،ومايتنقذه الآن هو في الواقع صنع شريعة جديدة (يرفع يده مقاطعاً) كلا .. دعني انتهي .. نحن نحارب من أجل فكرة ما ،حسناً ، فقد يدمر هذا الانسان المأمول الذي نقتل، ونُقتل في سبيله كل هذه الشرائع التي نهيء لها نحن ،فهل ترانا ننكفيء دون غايتنا اذا ما شاب افكارنا مثل هذا الظن ؟ . اني اجزم بالنفي .. فعندما تجعل الانسان حراً ، فانه يغدو جديراً بتحمل مسؤوليته كاملة ،.. قد يكون هذا صعباً ، وقد تثقل عليه حريته ، ولكن من اجل ان تنقذه .. يجب ان تمنحه الحرية ثم ان تحول بينه وبين ان يصير عبداً من جديد .. يجب – ايها الأخ – ان تحاكم العبد والسيد معاً ، فليس من حق في ان يبيع الانسان نفسه ثم نعفيه من العقاب ..

بسام : .. هل نحن نصنع ذلك حقاً ؟ اناحرار فرنسا ليسوا اكثر فضائل من شعبنا .

فرحات : .. كلا .. ليست الحرية السياسية كل شيء ايها الفتى .. فقد قلت ان ما ينقذ الانسان هو صنع شريعة جديدة ،.. واذا ما كنا نثور فقط ليأخذ كل منا حرياته السياسية، فهذا هو الخطأ.. ان الفرنسيين يبعدون بين شعبنا واختيار مصيره ، وليس هو مصيره السياسي في ان يصبح حراً وكفى .. انما نحن نعيش الآن زمناً تاريخياً جديداً وحاسماً .. نحن نريد ان نصنع تاريخاً وليس دولة ..

بسـام : كلا .. لست افهم هذا ..

فرحات : .. (منفعلا) .. انت المحارب لا تفهم ،.. نعم .. حسبك ان تكون محارباً ، فالمحاربون هم الشعلة في كل زمن، انت تشعل وجدان الأمة، ولكنه هو الذي يضيء .. لست سوى ثقاب ولكن اللهب سوف يتصاعد وينتشر ويبدد نوره كل معاقل الظلام المنشورة فوق ارضنا .. انظر اذن .. لماذا تثور هذه الشعوب في اصقاع الارض جميعاً ، وكيف تسير ؟.. ان البداية تكون دائماً من اجل ان يمتلك الناس مصيرهم .. ثم هم يصنعونه بعد ذلك .. حكمة .. وفناً .. وادباً وسياسة .. لقد ثار الروس .. والصينيون .. والهنود .. فهل اقتصرت ثورتهم على طرد القياصرة ، والاباطرة او الاجانب .. (في حدة متزايدة).. انهم ينظمون لانفسهم شرائع جديدة، وليس لغير انسان هذا العصر حظ حقيقي في تبديل قيم الحياة .. انسان هذا العصر المشرف من خلفه على خرائب الانسانية ، والمطل من امام على اشراقة المستقبل ..

بسـام :(يصيبه طرف من الحماسة) انه حق هذا فيما ارى ..

فرحات : .. نعم .. نعم .. فعندما يصير لنا الحق ان نفعل بانفسنا ما نريد ،. عندما يصير لناهذا الحق يبدأ نضال الانسان العربي الحقيقي من اجل الحرية ، ولن يكون هذا خداعاً ابداً ،.. فنحن على مقربة من مشرق الشمس ، الحرية طريق النظام والشريعة والعدالة .. وهي غايتها ايضاً ! .. ولكن وجود انسان واحد خاطيء يعطل مجرى هذا النهر العظيم الرائع الانسانية .. فرد واحد لا يقبل ان يكون جهده هو بعضله وعقله ودون تسخير للاخرين ، مصدر بقائه ونموه الوحيد .. فرد واحد مثل هذا ينعم في الخطأ يجعل من هرقل الانسان الجديد قزماً .. وذلك يعني ان القتل له ما يبرره ايضاً ..

بسـام : اني ارى هذا القتل ..

فرحات : لماذا تهيج لي حقدي؟. ان الحرب لا يمكن تبريرها ولو كنت على حق ...

بسـام : ولكن الخطأ ايها الرئيس .. هل تجد انت وسيلة اخرى ؟.

فرحات : .. هذا الخطأ الذي يجنح بالبشرية الى الخراب .. هذا الخطأ المزمن الذي داخل الانسان فخرب مفاهيمه الاصلية العفوية جميعاً، ليس انسان هذا العصر اكثر مسؤولية عنه من انسان الماضي ،.. انه بناء مائل تاريخ البشرية قاعدته منحرفة كلها ، وهو من ثم صنيعة الاجيال منذ تفتحت اعينها على الحضارة.ولكن التبرير تجده هنا .. يجب ان يتوقف الآن كل شيء .. فنحن جيل هذا العصر قد وصلنا الذرى.اني اقول لك: على انسان هذا العصر ان يستأصل شأفة المرض،فها هددت البشرية بالفناء الكلي كما هي مهددة الآن ،.. (يؤكد على مخارج الفاظه) نحن مسؤولون عن حضارة الانسان .. نحن مسؤولون عن ارض البشر جميعاً .. ولست اظن جيلا قبلنا قد حمل مثل هذه الرسالة .. وهذا التاريخ العربي يلقي على اكتافنا ثقل المهمة. شرفها ايضاً ،.. فاذا لم ينزل البشر الى حملها ، نزلنا نحن .. نعم بمثل هذه الوسائل .. بثلاثة الآف من المحاربين.. بشرف هذه الروح التي نحمل وحدها .

بسـام : .. نعم ..

فرحات : .. علينا ان نضع حداً لآلام الانسان .. ان القتل يشفي .. رغم كونه غير مبرر . !

بسـام : .. قد يكون هو امر الله ايها الرئيس .. فالله هو المسؤول وليس نحن ..

فرحات : .. الله لا يصنع التاريخ .. فهذا مظهر بشري محض .. واذا ما اردت انت ان تحمل الله وزر هذا الخطأ،فلننتظر مسيحاً جديداً يفدي الآم الف وتسعمائة وخمسين عاماً جديدة في دورة خلاص جديدة ..

بسـام : (يتراخى في جلسته) .. يخيل الي ، انك تهتك حجب المستقبل ايضاً .. فانت تعلم عن الله اكثر مما اعلم

فرحات : (ينهض فجأة ويدور حول المكان) المستقبل؟ اني اقدر ان اتصوره ولكن كلا .. فالمستقبل يصنع نفسه، تخيله يا بسام .. فاضلا وجميلا ، ومفعماً بالتسامح والغبطة .. كل ما هو من شأنه اطلاق قوى الانسان المبهظة بثقل الاقدار الخارجية .. وهذا الحب الذي نملك الآن طرفاً منه اليس هو من صنع البشر ؟ .. رغم قدرهم السيء .. ولكن الروح طهر كلها .. وحنان كلها .. وحب كلها .. وهذه هي تبدو لنا من خلال التاريخ مسحوقة ملطخة بالقذرة،. مرمضة بحزن ابدي لاعزاء فيه . . (يقف في مواجهته) انا نحن نكسر عنها ذلك الثقل الخانق .. وهي من ثم وحدها الجديرة بان تتيقظ ، وتسيل ، محبة وعدالة ، وأمناً هي .. اما نحن ،.. فيجب ان نلزم عتبة هذا التاريخ الجديد ..

(صمت)

بسـام : .. (يطبق جفنيه) هل تسمع الى الاصيل ايها الرئيس ؟ ..

فرحات : (يقعد) دعك. اني اسمع شدواً آخر ..

بسـام : : .. كل شيء يبدو وكأنه قد حدث مرة ولن يعود .. البيت .. والاهل .. وعقود العشق التي عصف بها التشرد وعيون فتياتنا الدامعة وهي تدور في الحي باحثة .. فهي قد كسرها اليأس ..

فرحات : نعم .. تستطيع انت ان تنبش ذكرياتك .. فقد دفنتها يد آثمة غير يدك ..

بسـام : .. احدثك ايها الرئيس عما ليس حقيقياً في حياتي ..

فرحات : انت ترى اذن ، فالحرب هي الشيء الحقيقي الحاسم .. قبل ان ترحل عن مزرعتك ..

بسـام : .. نعم .. نعم ..

فرحات : .. دونك اذن هذا الخطأ .. فانت قادر على محوه .. ادر في رأسك ذلك المفتاح الى ما قبل المأساة .. تمنحك طفولتك ما انت في مسيس اليه من عزاء ..

بسـام : .. (يرفع رأسه) ايها الرئيس ..

فرحات : .. (غير مهتم) انتم تنظرون الي في شفقة لا اريدها. انتم تحترمونني وتقبلون طاعتي ،.. بلى .. وانتم حين تخلون الى انفسكم يحلو لكم ان تنكروا نموذج هذا الرجل السيء ..

بسـام : (مقاطعاً) ارجوك ايها الرئيس ..

فرحات : .. انتم تتململون بسببي .. وتبررون كل ما تأتونه في قياسكم الفارغ بما اتيته انا .. نعم .. لقد انحدرت في قسوتي ، فما انا بعد بانسان عادي .. صرت ظالماً ، وسفاحاً ، وقتلت والد تلك التي احبها، وذلك كله يبرر ترفعي عن مصائر الرجال الآخرين .. الذين يتقبلون في سعادتهم وشقائهم على مستوى مصير معقول .. هؤلاء يقبلون ان نحكم عليهم .، اما انا ..

بسـام : .. ايها الرئيس .. اقسم ..

فرحات : قتلته .. قتلته ، ولستم تروني معذباً في ترصدكم الخائر لتأثري .. في نظراتكم الهاربة .. المتخفية وراء اقنعة من اللامبالاة الكاذبة .. لقد قتلته بسبب من خيانته .. وجعلته شهيداً برغمي .

بسـام : .. (متلهفاً) انا لم اذكر ..
فرحات : لماذا ؟ لماذا لا تذكره ؟ .. وقد كان خليقاً بكم ان تناقشوني فيه .. هذه تونس تجري في دمي ، فهل يحسن بها ان تنحني عند قدم امرأة .. وتلعقها لتفدى الماً صغيراً ؟.. تونس تسفح الدم الآن ، وهي بيضاء الوجه من مرأى الموت ، ومن النقاء ايضاً .. هذا شيء غير انساني .. نعم ..
بسـام : .. ايها الرئيس .. نحن نزحف لنرقى الى وقفتك .. فانت تطل علينا ، والى ما وراءنا .. الى شيء نريده ولا تبصره اعيننا .. وليس هذا مغضياً لنا ..
فرحات : (يلتفت اليه) تعلمت يا صغيري .. من معاناتك الثورة .. حسناً .. ولكني انا مثلكم سفاح .. ارى الى نفسي وانا انسلخ كل ساعة كما تنسلخ قشرة الشجرة بفعل مدى الاطفال العابثة ، ، انا احب مصيري هذا وارتضيه . لادفع عن احساسكم جزع مسؤولية مستمرة .. اني راض ولن اطلب اليكم ان تكفوا عن هذا العبث .
بسـام : .. (ينهض) لست انت الجدير بالرثاء ايها الاخ .. بل نحن ..
فرحات : كلا .. لا احد .. الا يغبط احدكم ان ينظر الى نفسه ولا يجد ثمة ما يحتجزه عن العودة ؟. كلكم يصنع هنا البطولة فاذا ما انقلبتم عائدين سربلكم مثل هذا الفخر الذي يستشعره رجل هو وحده المنقذ .. دونما غور اخلاقي مفتوح في صدره.. وصرتم ايضاً اكثر اشراقاً ونبلا في عيون من تحبون..اما انا..
بسـام : .. كفى يا أخي ..
فرحات : دعني .. لقد قام بيني وبين ماضي هذا العار .. كلا اني اصر على تسميته عاراً .. لان الكلمة بسيطة وقاطعة . لقد وقعت امراً بقتله .. وهأنذا ما ازال اداة لكل هذه الاحداث التي نقترفها .. لست انا الا اداة .. (ينفجر في انفعال بالغ) .. ان وجودي هو مدية الثورة ، هو المقصلة .. و هذا قلبي .. لقد اصبح اسود لكثرة ما اعتلق من الدم ..
ابسـام : .. (يمشي الى طرف المسرح ثم يقفل راجعاً) انت تصدقني ايها الأخ ، نحن رفاقك اشد تألماً منك .. بل نحن ندرك كيف ان المنا هو دون ان يعطيك شيئاً ..
فرحات : (يخرج من جيبه الداخلي رقعة صغيرة ويدفعها اليه)
بسـام : (يقرأ الرقعة ثم ينظر في حزن الى فرحات) هل ..
فرحات : .. نعم .. لقد بعثت الي بها اثر مصرعه ..
بسـام : (يقرأ) « شكراً .. لقد فتحت عيني على اشياء اكثر حقيقة من موته .. سوف اتم طريقك » ..
فرحات : (يأخذ الورقة منه ويودعها جيب سترته) حسناً .. هل نرجع الآن ؟
بسـام : (في صوت جاف) ليرحمنا الله .. ايها الرئيس ..
(يجلسان لحظة جنباً الى جنب ، وينكش فرحات الارض بعود جاف في يده)
بسـام : هل سألت ..
فرحات : نعم .. نعم .. ولكنها ذهبت ..
(فترة)
بسـام : هيه .. لقد ذهبت ..
الحارس: (يهتف فجأة) ايها الرئيس ..
فرحات : (ينتفض) ماذا ؟ ..
الحارس: عاد الرفاق ايها الرئيس ..
بسـام : .. (ينهض) عقبة .. لنمض .. لنمض فوراً ..
(يذهب دون ان ينتظر الأمر)
الحارس : ايها الرئيس .. انهم يحملون جرحى ..
فرحات : .. (منفعلا) هل ترى ؟ ..
الحارس : .. اني لا ابصر ..
فرحات : ماذا ؟ قل ..
الحارس : (في رنة يأس) كلا ليس هو بينهم .
(يقفز فرحات مندفعاً الى يسار المشهد)
الحارس : ايها الإله .. لقد سقط عقبة ..
— يسدل الستار —
المشهد الثالث
(نفس المشهد السابق ، الوقت ضحى ، عقبة مسجى عند جذع السنديانة ، ظل الشجرة يمتد باستمرار نحو مقدمة المسرح .. فرحات ، بسام ، فاضل ، احد المحاربين) .
بسـام : (يدور حول الشجرة ويقف فوق رأس عقبة بالغ التأثر) الست سامعاً يا عقبة ؟ (في صوت باك) عقبة يا اخي ..
(ينظر الجميع في حزن يائس)
بسـام : .. هو لا يتكلم .. لا يريد ان يتكلم ايها الرئيس ..
فاضل : .. دعه بسلام ! انه يحس التياعك ، دون ان يعي ..
بسـام : (يفرك كفيه) نعم .. انه يحس .. لماذا ؟.. ولكن انظر اليه ، هو لا يريد ان يسمع (ينحني على الرجل الجريح) يا عقبة .. ايها الشجاع ! ..
عقبـة : (يتنهد)
بسـام : .. اواه ! افتح جفنيك لحظة ودعني انظر اليك .. (يمسكه من يده المهملة قربه على الارض) كيف فعلت ذلك ؟. كيف .. كيف..(يرفع رأسه) لماذا يداه باردتان ! ..
فاضل : دعه يا بسام ..
بسـام : انـه ..
فاضل : قلت .. دعه .. هو بحاجة الى الراحة ..
بسـام : (مختنقاً) ولماذا ؟ الن يذهب ؟ هل سوف تلقاه ثانية ايها الأخ ؟.
فاضل : .. نعم .. هو معنا دائماً ..
بسـام : .. (ينحني على الجريح ويفتح عينيه بيديه) ارني كيف فعلت ذلك . من اجل الله .. هيا اطلقها يا عقبة ، وخل نظراتك الجريحة تحكي لنا ما هو مدفون فيها..(الى المحارب الواقف عند الزاوية) قلت انه مشى الى البرج ...
فرحات : (محذراً) بسام ..

بسـام : .. (يحدق اليهم في نظرات ذاهلة محمومة) سوف ينهض .. علي فقط ان اعيد على مسمعه القصة ، وهو لن يستطيع ان يرفض الانصات الى النهاية .. اذن .. لقد مشى الى البرج ، وكنتم تصلونْ المزرعة نيران بنادقكم والآلة تدور في مواجهتكم .. كنتم مختبئين خلف السور ، وكان عقبة يرى الى كل هذا ..

فرحات : بسـام

بسـام : .. نعم ايها الرئيس .. لقد فكر عقبة مدى دقيقة .. هل فكر حقيقة ؟ ان عقبة ينظر الى الفكرة من خلال يديه .. ثم لا يجعلها تبرد في رأسه .. لقد مشى الى البرج وهو يخطو ثابت القلب فوق ارض المزرعة العميقة الرخوة .. (يفتح عقبة عينيه في تثاقل دون ان يلحظه بسام) .. وكانت القذيفة في يده ولكن حراس البرج لم يروه .. هل تدري لماذا ؟ .. هل تدري .. ان عقبة شجاع ، ولكن المشي الى البرج...

فرحات : كفى ايها الأخ ...

بسـام : .. انتم لا تطيقون سماع قصة عقبة (يحرك يديه في اشارات مضطربة مفككة) كانت القذيفة في يده ، وعلى مبعدة امتار فحسب ابصر به الحارس ، وجعلوا فم المدفع نحو صدره ، ولكنه استمر في مشيته ثابت الخطى .. وكان يحدث نفسه .. « اجعلهم يهدأون يا عقبة .. ان السود لا يجيدون التصويب .. وهم يسقطون حبات الزيتون برصاصهم .. هيا تقدم يا عقبة .. فان الرفاق على اهبة الزحف وراء الحجر .. والمدفع ينصب في وجههم سوراً من النار ، دعهم يهدؤون يا عقبة » .. وكان المدفع قد بدأ يئز

عقبـة : (يفتح عينيه الذابلتين ويميل برأسه محدقاً في رفيقه بحنان ذائب)

بسـام : .. (وتملكته حمى) .. وكان المدفع قد بدأ يئز .. فقد اخطأ عقبة هذه المرة ، وجعلهم يجنون قهراً وهم يبصرون مشية العنيد الثابت .. وكانت هناك تسع رصاصات على مدى جسده المتقلص. وقد درزته درزاً وهو يرفع يده ويهوى بالقذيفة.. كان يتلوى عند كل رصاصة كانما هو حشرة لئيمة قرصته في موضع من جسده .. ان عقبة لم يكن يفكر بالموت .. ان عقبة لم يكن يفكر بالموت ، ولكنه تلك اللحظة كان يمشي اليه في عرس من زغاريد النار .. اواه يا اخي .. يا اخي الحبيب

(يأخذ وجهه بيديه ويشرع في نحيب عصبي متقطع)

عقبـة : (يرفع يده في جهد ويمسك طرف سترته) .. بسام ..

فاضل : .. انظر يا بسام .. ان عقبة يسمع اليك ..

بسـام : .. لست استطيع .. لست استطيع .. (يسقط على الارض قرب الجريح ويدفن رأسه عند كتفه) .. انت هنا يا عقبة .

عقبـة : (يضحك في مرح عفوي) .. هذا انت دائماً يا بسام ..

بسـام : .. لقد ايقظتك .. اواه ايها الاله .. ولكنك لم تشأ ان ترد علي الليلة كلها .. لو قلت كلمة فحسب !

عقبـة : اما قلت لك !

بسـام : (يهز رأسه) قد فعلت .. نعم ..

عقبـة : (وهو يمسح شعره بيده المتخاذلة) لو رأيت الى ذلك الرعب الذي غشى عيونهم يا بسام .. والقذيفة منطلقة نحوهم .. كيف رفعوا ايديهم يأساً وفرقاً من الموت .. (يسعل في صعوبة) لقد تركوا المدفع ولكن القذيفة هي التي اخطأت يا بسام فلم تنفجر (يضحك) ثم ..

بسـام : نعم .. نعم يا اخي ..

عقبـة : ثم هم جمدوا في انتظار المعجزة ، وتركوني امزقهم اشلاء بقذيفة اخرى .. هل تدري يا بسام ان رؤية الموت تقعد الانسان ، بل هي تشله كانه ينظر الى حدث ساحر ،.. (يتنهد ويشجب صوته) .. اواه .. ان كل شيء يختلط في رأسي الآن .. (يتململ في الم) كأن قوة وحشية تجذبني اليها من حيث لا ادري .. انني .. انني اهوى .. (ينقطع صوته)

فرحات : (يذهب اليه) هل ترى الى رفاقك يا عقبة .

عقبـة : .. (يهذي) ايها الأخ .. ايها الأخ .. النار .. اطلقوا النار .. (يضرب بيده الارض) كلا .. الى المزرعة .. دعوها تحترق (يصرخ فجأة فيندفع فرحات نحوه ويأخذ رأسه بين ذراعيه) .

فرحات : .. اني اتركك تموت هكذا . ولكن من يستطيع ان يفتدي عذابك الكبير . من يستطيع يا عقبة (يلتفت حوله) فلينظر احدكم ماذا فعل الرجال (يحتد (قلت فليأتوا بطبيب .. فليسرقوه .. فلينتزعوه من قلب المدينة .. انظر اليهم يا بسام ..

(ينحني على رفيقه الجريح ويأخذ في تقبيله) الست ظالماً لك يا اخي .. اني لم احسبك عرضة للموت. لقد خلت ان شجاعتك هي فوق ان تمس.. ولكن الصديد ينفجر الآن في قلبي .. وانا اجد نفسي عاجزاً عن حمايتك .. يا رفيقي .. يا رفيقي الشهيد .. (يبكي)

ينطلق فاضل خارج المكان ويظل الرجال مسمرين في مواضعهم .. شاخصة ابصارهم الى جسد الجريح)

عقبـة : (يصحو قليلا) انت يا فرحات (يعبث في وجهه) او تبكي ايضاً.

فرحات : انت تتألم يا عقبة ..

عقبـة : (يسعل) انا .. هيه ألست تجدني متماسكاً (ينظر حوله) ماذا فقدت من الرجال ايها الرئيس ؟.

فرحات : واحد فحسب .. واصيب بعضهم بجراح خفيفة .. ولكنهم عادوا بك يا اخي ..

عقبـة : نعم .. نعم لقد فعلوا ..

فرحات : سوف تشفى قريباً وتأخذ مكاني ..

عقبـة : انـا !! ..

فرحات : (يهز رأسه متأثراً) بلى فانا ذاهب الى المدينة ..

عقبـة : ما .. ماذا ؟ تريد ان تعمل مع السياسيين ؟ ..

فرحات : هم لم يخطئوا بهذا القدر يا اخي ..

عقبـة : هم .. هيـه (يشيح بوجهه) ..

صالح : هو .. اخيراً .. اسمع يا عقبة ..

عقبـة : حسناً يا فرحات .. عندما تميل الى السلم وتحس هذا الضعف الطارئ ثانية .. فانك لن تجد هنا غفرانا .. (يتجعد وجهه بفعل عارض من الألم) ايها الرئيس ، ماذا تجد عند السياسيين ؟..

فرحات : كلا يا اخي ..اني افهم السياسة . سوف اقود منظمة المقاومة داخل المدينة .. وتظل انت هنا تغذي بشجاعتك الرجال .. انهم شديدو التعلق بك ..

عقبـة : اواه .. ايها الرئيس .. تريد ان تفر اذن ،ولكني ميت..انني ميت هذه المرة ، فانا ابصر الآن اخوتي الذين ذهبوا .. لقد ذهب رفاقك القدامى جميعاً يا فرحات وهذا هو آخرهم يسلم الساعة نفسه وليس هناك بعد من انسان تكشف امامه مزق نفسك الباسلة .. لقد غدوت الآن وهماً .. بل اسطورة ..

فرحات : دعك من هذا يا عقبة .. فان الحديث يؤذيك ..

عقبـة : (يضحك) هيه .. اني ما زلت قوياً ، ولست اسمع نبض قلبي

— التتمة على الصفحة ١٠٥ —

٩٠

المأساة بين القديم والحديث

– تتمة المنشور على الصفحة ٢٨ –

« مأساتي » او مجرد « درامائي » . فنحن نرى ان الانسان الحديث وحده هو الذي يملك مفهوماً عن « المأساتي » ، واما الانسان اليوناني ، انسان أشيل وسوفوكل وحتى اوريبيد ، فانه لم يعرف الا « الدرامائي » . والحق ان الانسان اليوناني ما كان له ان يعرف الا المأساتي ، لأنه كان يجهل الحرية . إن الدرامائي يفترض صراعاً واجهه الانسان في كل زمن ، واما المأساتي فهو حظ حل لهذا الصراع لا يمكن للانسان ان يشعر به الا اذا اكتشف حريته .

إن الدرام هو مأساتي عالم مصنوع ناجز ، وإن المأساتي هو درامائي عالم في طريق الصنع ، وليس له غنى عن وجود الانسان .

ربما بدت جميع هذه التأكيدات الآن اعتباطية ، فهي تستحق الشرح . ومن أجل هذا سنخصص لها القسم الثاني من دراستنا .

الدرامائي والمأساتي

لا اود ان اعارض المسرح اليوناني ، الذي يمثل المأساة القديمة خير تمثيل ، بالمسرح الحديث ، ولا اود ان امضي في تحليل المأساتي من غير ان اعود الى تجربتنا ، تجربة حياتنا ، لأنه يبدو لي ان ليس ثمة مسألة فلسفة تطرح خارج تجربتنا ولا تكون عناصرها بالذات مستمدة من حياتنا كل يوم .

فاذا قبلنا تعريف المأساة اليونانية ، لاحظنا بسرعة اننا مبعدون عنها . ان هذا التعريف هو الصراع بين الانسان وقدره . ولكن هذا الصراع يفترض انساناً مصنوعاً ناجزاً ، في سيره نحو قدر مصنوع ناجز . وسواء اكان هذا القدر المصنوع يجسد ارادة الآلهة ، كما هو الشأن في القدرية اليونانية او يجسد منطق التاريخ ، كما هو الشأن في حتمية هيغل التاريخية التي هي امتداد للقدرية اليونانية ، فالقضية رغم كل شيء قضية تركيب احداث مسجلة مقدماً ، او تسجل نفسها ولا يبقى لنا الا ان نفهمها .

وبالاجمال ، فان هناك قوتين متعاديتين تنتصب احداهما ازاء الاخرى ، من غير ان تتمكن احداهما من الاقتران بالاخرى . واذن فان صراعهما لابد ان ينتهي لصالح الاقوى التي ستطوي الاخرى تحت جناحها . وسيكون الانسان هو الضحية ابداً ، ما دام عدوه القدر ، اي العالم او التاريخ او الآلهة .

ولا ريب في ان هناك دراما ، ما دام ثمة توتر بين قطبين متضادين ، لا ينجح احدهما بأن يفنى في الثاني . ويكفي ان تتضاعف قدرة القوتين المتصارعتين حتى يتكثف الدرام ويعمق . ومن أجل هذا ، لابد ، أمام آلهة اتخذت قراراتهم سلفاً ، من رجال حُددت شخصياتهم نهائياً في اتجاه واحد . وليس ابلغ دلالة على ذلك من خصائص نفسيتهم التي نعرفها : فهم حتى حين يختارون ، كما هو الشأن عند سوفوكل ، وحتى حين يبدو انهم يملكون ان يقرروا ، فليسوا هم الذين يقررون وانما هي في نفوسهم ارادة غير شخصية ، ارادة مضاءة قبل مولدهم — او هو الثأر ، روح الانتقام الذي يصفر عبر حركاتهم ويستخف بهم بالرغم منهم . هكذا قيل عن « اتيوكل » بأنه مدفوع « بروح البغض التي قدرها ابولون لعرق لايوس » . ان هؤلاء الابطال لا يصنعون أنفسهم ، ولا يتعاونون مع انفسهم ، انهم مصنوعون ، مقدودون في صخر من الصوان .

إن الدرام يصدر عن صراع القوتين ، لأنه ليس ثمة ما يؤدي بهما الى التكاتف والانصهار ، اذ هما لا تصنعان نفسهما ، بل هما مصنوعتان ناجزتان . وليست احداهما بقادرة على فهم الاخرى . ليس ثمة شخصية بشرية ، وليس ثمة الا حتميات من غير قوة مراقبة . وكل شيء يدلنا على ان الحرية لم توجد مطلقاً في اي من الجانبين ، وانه لم يبق للكارثة الا ان تنفجر .

والحق ان ما يمكن ان يعطينا في هذا الدرام وهم المأساتي انما هو اقتراب الخطر . وهذه نقطة رئيسية . ففي كل مرة كانت فيها النبية « كاساندر » Cassandre تقرأ المستقبل وتنذر بالالآم التي سوف تسقط على طروادة ، وفي كل مرة تعلن الجوقة — التي يبدو انها مرتبطة بالأحداث القادمة — ان العاصفة تقترب وتتنبأ بان منطق المعارضة سينطلق ، عند ذلك

٩١

تبلغ المأساة . وأحسب ان رد فعلنا هنا يكشف تماماً عن اللحظة التي يحل فيها الدرامائي محل المأساتي. فالواقع ان اقتراب الخطر لا يدعونا فحسب الى التعاطف مع الابطال الذين تدنو منهم العاصفة ويقترب الألم ، بطيئاً او مفاجئاً — ان هذا الاتحاد مع الابطال لا يدفعنا فقط الى التعرض معهم للخطر ، وانما نظن كذلك ، اذ نستشعر الكارثة فيما هم يجهلونها ، ان بوسعنا ازاحة النتيجة المحتومة وتحويلها الى درب اقل خطراً . وبعبارة اخرى ، فان حريتنا تتوهم أنها تستطيع ان تتدخل في هذا الصراع الذي تتجابه فيه الحتميات الصارمة . وهكذا نرانا مدفوعين الى التعاون ، لا بدافع من العطف فحسب ، بل عملياً وبنشاط ، كما لو ان الدرام ينتظر منا حلا لا يستطيع ان يقترحه من تلقاء ذاته .

فمن اين يأتي قلقنا آنذاك ، ان لم يأت من هذا النداء الذي وجه الينا شخصياً ، داعياً ايانا الى ان ننسى ان الامور قد صنعت مقدماً ، وان النتيجة ثاوية في العناصر القائمة ، وموحياً الينا ان الدرام لا يمكن ان يستغني عنا . ان هذه الدعوة الملحة لاشتراكنا ، وهذا الاستعجال لحرية تنفذ الى العقبة كخميرة لتجعلها تكتشف طرقاً جديدة .. هنا يبدأ المأساتي .

واعتقد انه ينبغي الا نعجل بترك هذا العرق الذي نمسك به الآن . ذلك ان بعداً جديداً قد انفتح في الدرام نفذنا منه الى المأساتي . والواقع اننا ظللنا حتى هذه اللحظة خارج المشكلة . كان بوسعنا ان نشارك في كثافتها ، وان نستسلم الى نوع من الود يربطنا بابطالها الاسطوريين . ولكن شيئاً لم يكن ليدعونا الى الانخراط ، ولم نكن شخصياً معنيين بالأمر ، ذلك لأن الابطال والآلهة ، الابطال واقدارهم ، لم يكونوا هم انفسهم منخرطين في الدرام ، بل كانوا « خارجيين » احدهم بالنسبة الى الآخر ، وكل منهم كان خارجياً بالنسبة الى نفسه .

والحق ان كل شيء يجري حتى الآن في منطق السيد والعبد ، وكان تعارضهما لا ينقطع بحيث ان كلاً منهما ليس الا رد فعل ازاء الآخر ، بالنظر الى ان اعمال كل منهما محددة بتصرفات الآخر . احدهما مصوّب في حركته الامتلاكية خشية ان يفلت منه الآخر ، بينما الآخر ليس الا دفاعاً ضد الاول ، يترقب ان يخدع مراقبته . ان كل طاقاتهما مبذولة في الترصد ، وكل منهما متركز على حدود ذاته ليزن قوته ويدافع عن نفسه ، بحيث يفقد فائدة استرداد ذاته ، وفائدة الانطواء ، وفائدة الفهم . لم يبق هناك الا حتميات مستعدة للانقضاض فيما بينها ، في ضجة مريعة من الهدم . ليس ثمة الا مظاهر خارجية تتجابه من غير مخرج للتفاهم ولوقف العداوة ومحاولة تحويل امواج الغضب نحو مجالات اخرى .

وإذن ، فلا عجب ان يكون المسرح اليوناني قد ثبّت نهائياً اهداف الآلهة على البشر ، وان تتحجّر نفسيات هؤلاء في خصائص قوية ، ولكنها ليست متطورة . وهذا الأمر ينطبق على اوريبيد ، اقوى المؤلفين انسانية ، فان تحليلاته النفسية تبدو متموجة ، غنيّة بالارتدادات المفاجئة ، والواقع ان ارتباك ابطاله في تشابك غرائزهم وعواطفهم انما هو يوهم ايهاماً بالتطور ، ولكن الواقع ان منطق الغريزة هو الذي يقود ترددهم . فهم اذ يتنقلون بين اطراف متناقضاتهم الداخلية لا يفعلون الا ان يكيفوا صراعهم الأصلي . انهم بذلك يشرحون ما الذي كانوه ، في حين ان شيئاً لا يغيرهم .

انهم بعبارة اخرى لا يتقدمون من الداخل ، وهذا هو شأن الدرام الذي لا يستطيع بعد التقدم ، اذ ان احداثاً مقررة منذ البدء تغذي حركته ، أو هي تأتي كعجائب او كمفاجئات غير منتظرة . ويمكن القول ان هناك نمواً في العمل ، لا عملا متنامياً . وان الحركة لا تولد من بؤرة مركزية كامنة في قلب الابطال . وانما من تتابع احداث تنضاف الى بعضها ببراعة . وهذا الذي جعل المؤلفين الذين اتوا فيما بعد ، أمثال راسين ، يلحون على « وحدة العمل » ، فهم بهذا النظام يمتنعون عن خداعنا ويرفضون ان تحل غزارة الاحداث محل العمل الحقيقي وان يقوم تعقد الوقائع مقام العمل المتطور .

ولكي يتطور العمل ، يجب الا تغذيه من الخارج احداث جديدة ، بل ان يغذيه من الداخل نمو الأشخاص الذين يحققون ذواتهم عبر الدرام ويستغلون امكاناتهم ، ويزدادون انخراطاً صدوراً عن داخلهم . ينبغي التمكن من اللجوء الى حريتهم . ولكن الواقع ان هذا كان مفهوم الدرام : ليس ثمة الا مظاهر خارجية في صراع فيما بينهما ، آلهة ناجزون وغائبون عن اهدافهم الخالدة ، تجاه بشر ناجزين غائبين عن ارادتهم المصنوعة او غرائزهم المصنوعة . ليس هناك الا غيبتان تسير احداهما نحو الاخرى .

المأساة والحرية

إن الاقتراب بين هاتين القوتين العنيدتين العمياوين في وقت واحد هو الذي يكثف الدرام ، ولكنه هو ايضاً يلغي المأساتي في داخل الدرام لأنه لا يمكن ان يحدث غير الكارثة. ان الأشخاص انفسهم ، اذ هم غائبون عن هذه القدرية التي تستغني عن انخراطهم ، يبعدوننا عن الصراع ، سواء تحمسنا لهم او أشفقنا عليهم، لأننا منسحقون لعجزنا عن مساعدتهم ، الى اللحظة التي تكشف لنا فيها الجوقة ، او كاساندر ، عن المستقبل ، فتدعونا اخيراً الى الانخراط لمجابهة حضور يستطيع ان يغير الحتمية ، موقظاً فينا الحرية . عند ذاك يبدأ المأساتي ، اذ انه لم يُقل كل شيء ، ولم يُفعل كل شيء، وان كل شيء يمكن ان يصنع بعد ، بواسطة حضور مخترع او خلاق . إن ثمن المأساتي هو الحرية .

اذا كانت هذه الافكار صحيحة ، فينبغي تسجيل التغيرات التي أصابت المأساة اليونانية . فان هذه المأساة لم تكن قبل الآن الا ذات بعدين : هما القوتان المتقابلتان . وهي تقوم الآن على بعد ثالث : قوة مضمرة ، هي قوة الحرية . وبالاضافة الى ذلك ، فبينما كان الدرام حتى الآن يقوم خارجاً عنا ، اذا هو الآن ينتقل الينا ، والى داخل ابطال الدرام انفسهم اذا اكتشفوا الحرية . وليس مقياس المأساتي بعد هو المسافة بين ما هو كائن وبين ما سيكون والذي لابد ان يكون بالضرورة ، وانما هو المسافة بين ما هو كائن وبين ما يمكن ان يكون بسببنا ، بسبب الحرية .

وهذا كله يفضي بنا الى تعريف جديد للمأساتي . كان يقال لنا « إنه تعارض الانسان وقدره » ونحن نجيب : « إنه القدر معلقاً في الانسان ، انه الانسان نفسه مهدداً بحريته الخاصة » . كان الدرام في التعارض . واما المأساتي فهو في الامكان . كان الدرام يقوم في عالم مصنوع ناجز. اما المأساتي فيقوم في عالم يصنع ، عالم معلق في حريتنا ، في جزء منه على الأقل ، وكأمكانية لحضورنا بالذات .

الحتمية والخضوع والثورة

اذا لم يكن المأساتي ما اكتشفناه ، فينبغي ان نلاحظ اننا من غير شك قد عرفنا الدرامائي والصراع ، ولكن المأساتي لم يلتق قط تجربتنا . انها مقولة خالية من كل مضمون يمكن ان نتساءل معه لماذا توجد الكلمة ان لم تبعثها الحياة .

والحق اننا ما ان ننكر المأساتي حتى تحتج الحياة كلها فان الوجود إذ يفقد امكانياته يفقد في الوقت نفسه كل معنى انساني ، فلا ينتظر منا بعد الآن الا ان نستمع الى « سناريو » تافه ، صنعه إله بليد لا يتمتع بالخيال ، او « تاريخ » ضخم تسند اليه المبادرة كلها التي مُنعنا إياها .

إزاء هذه الدعوة الخالدة الى ان نستقيل من الوجود ، يبقى لنا الخيار بين مسلكين : إما الخضوع واما التمرد ، ولكن الامرين كليهما يلتقيان في غيبة واحدة ، ولو باشارات متعاكسة، فلا يشكل التمرد اذ ذاك الا رفضاً للانخراط وستراتيجية للتراجع ، شأنه في ذلك شأن الخضوع سواء بسواء .

والامر بالنسبة للخضوع واضح . إنه رد الدونية الى العقل . فهو يوافق على الحادث ليتحد به ولا يشعر بالمسافة بين الانسان والعالم . انه يريد ان يتجنب الدرام بأي ثمن . وهذا الخوف من الشعور بالوحدة في العالم ، وهذا الحياء ازاء الرفض او الاحتجاج يبتر بتراً نهائياً وجوداً لا يبقى له الا ان يعيش كالطحلب على الماء ، يرسم حركات ليست هي علامات ، وينزلق بابهام من رغبة الى حسرة ، ليستسلم آخر الأمر الى رضى الأيام التي لا نور فيها ولا مغامرة . إنه ارتداداً للحياة يسطح ذلك الوجود في عالم الأشياء اللاشخصي كأنما هو مأخوذ بتقليد إيمائي لا امل منه او بموت دبق . مسرات صغيرة والآم صغيرة ، تسليات صغيرة وحسرات صغيرة ، وتقلب الايام . انه الضجة المختلطة للقطيع الذي يمشي وهو ملجأ الغيبة او التسلية التي هي شكل آخر للغيبة. إن هناك جبانة ضائعة في مكان ما على شاطئ المحيط لتتلقى هذه الحالات المغفلة وجثثها التي لا هوية لها .

واني اعلم جيداً ان الخضوع ليس دائماً جبناً ، وانه اذا كان واعياً ومقصوداً يستطيع ان يبلغ اسمى أشكال البطولة . ولكنه يكون في تلك الحالة قد مر بالدرام من الخارج الى الداخل ، وهو لم ينطو بملء ارادته للحادث الا ليفجره من الداخل . انه يفترض تدخل الحرية ، وهو من هذه الزاوية قد عاد بالمأساتي الذي نريد ان نجرب إبعاده ظاهرياً .

ويبقى اذ ذاك التمرد . والتمرد الذي هو في الظاهر من

٩٣

خصائص الرجال والذي لا يخشى وعي « سيزيف » الذي يدافع عنه كامو ، ولادم الفوضوي المبذول بكرم . يقيس مسافة الانسان عن العالم ، ويقدر اهمية الدرام ، واذ هو لا يستطيع ان يماشي خط الحادث ، فانه يدير له ظهره نهائياً . ولكن اذا كان هذا التمرد لا يأمل إخضاع مقاومة الكون — لأن هذا الامل بالنصر يشير اذ ذاك الى عودة الحرية والمأساتي — اذا كان هذا التمرد بلا أمل لأنه يعرف مقدماً ان العداوة بين الانسان والعالم هي نهائية ، وان الانسان سيبقى ابداً خارج العالم وبالعكس ، من غير ان يستطيع احدهما الاندراج في الآخر — فان هذا التمرد ، اياً كان دفاع كامو عنه ، ومهما كان االمغزى الاخلاقي الذي يتضمنه ، إن هذا التمرد ليس هو آخر الأمر الا قصوراً في الخيال .

لقد اراد كامو ان يتصور الناس « سيزيف » سعيداً . وليس من الممكن ان يكون كذلك . وهو لا يمكن ان يكون سعيداً الا اذا القى القناع على عينيه ، وكف عن النظر الى المستقبل الذي لا مخرج له ، ليحبس نفسه في الحاضر . وهو بالاهمال يتحايل مع نظره ، موثراً ان يجهل المستقبل بدعوى انه اكثر تبصراً ووعياً للحاضر ، والواقع ان هذا القصور الوجودي في النظر لم يختر إلا ليتيح له البقاء ، مقنّعاً قطع صلته مع العالم . لقد غدا هذا التمرد فجأة الملجأ الذي يغرق فيه قصور نظره وخوفه من ان يفقد الهنيهة .

انه يسجن نفسه في الحاضر حتى لا يضطر الى التحديق في شرفات المستقبل . إنه يتخذ نفسه كغاية ويسكر بغضبه بالذات . وهنا لا أفهم لماذا يرفض كامو الانتحار ، على انه جبن ، ما دام سيزيف ، إذ يقبل سعادة حياة لا امل فيها ، انما يتبخر هو نفسه في غليان ثورته ، لقد قتل نفسه من غير ان ينتحر .

ان الانتحار هو على الأقل احتجاج مجموع الحياة على مجموع الحياة ، إنه يرفض قصور نظر الحاضر ووهم السعادة . إنه يؤكد مطلب الحرية تأكيداً شديداً بحيث ان انعدام هذه الحرية يدفعه الى انفجار حياة توثر ان تموت مرة واحدة على ان تموت تدريجياً موت كل يوم .

وانا اعرف الاعتراض الذي يقول إن الانتحار هو في التحليل الأخير تثبيط للحياة وجبن ، واوافق على ذلك ولكن التمرد الواعي لم يكن شيئاً آخر ، تحت قناعة البطولى ، والانتحار يفضله بأنه يشهد بان الوجود بلا حرية ، غير محتمل .

هذا يقودنا الى القول إن التمرد والخضوع كليهما لا يشكلان مواقف جديرة بالحياة . فلئن كانت الحياة تستغني عنا حقاً ، فنحن نستغني عنها في التمرد او في الخضوع ، وسنصبح اذ ذاك غائبين عنها . فبم ترانا نجيب من لا يسألنا ؟ ولكننا ان كنا نعرف المأساتي ، واذا التقينا به عند منعطف شارع في نظرة تتساءل ، واذا لمسناه في حضور يطلب منا المعونة ، واذا هو تلقانا بين ذراعيه في حب يبتهل الينا الا نكون فقط حزمة من الغرائز ، واذا حدق في اعيننا في الوقت الذي نتعصب فيه لفرض حقيقتنا فنمنع بذلك دخول هذه الحقيقة الى قلب محدثنا ، هذا المحدث الذي لا يستطيع ان يقبل حقيقتنا إلا بحرية ومن غير عنف ، واذا أركعنا امام مهد ، قلقاً على ذلك الضعف الذي لا يملك بعد ان يدافع عن نفسه ، واذا جعلنا ننتحب امام سرير ميت ، حيث ينصب فجأة ينبوع الحرية ، واذا جنّد جميع طاقاتنا في اعلان حرب لأننا نعرف ان الحرية قد ماتت قبل ان تعمل دواليب الغزو اللاشخصية ، واذا أمسك المأساتي انفاسنا في طهارة صمت خفيف كجناح طير ، وعميق كأفق جميع الامكانيات ، وأخيراً إذا كان المأساتي ينتظر تحكيمنا ... اذ ذاك نعرفه ، فنعرف الحرية ، لأنه لم يكن الا السؤال الذي طرحته الأحداث ، مبتهلة الينا ان نخترع جوابنا الخاص . لقد كان القدر ، او ما نسميه قدراً ، معلقاً في وجودنا بالذات . لقد كان امتحان الحرية . إن تجربة المأساتي تنسجم مع تجربة الحرية . إنها شاهد عليها لا يدحض .

المأساة العصرية

يبدو لنا بوضوح إذن ان الدرام كان الصراع الذي لم نكن نستطيع ان ندخله ، ولم يكن ابطاله انفسهم ينخرطون فيه ، اذ كانوا يقتصرون على جمودهم كخاضعين او كمتمردين بسبب من غيبة القوتين ، الغريبتين احداهما عن الاخرى . بينما يفترض المأساتي حضور الانسان الذي يحاول الانخراط لأن الصراع لا يستغني عن طاقاته ، ولأن دعوة مستعجلة موجهة الى حريته ، ولأن العالم إن لم يكن يتغير بنفسه فان حريتنا تستطيع ان تغيره . واذن ، فعوضاً عن ان يكون العالم قدرنا ، تكون حريتنا قدر العالم ، او بعبارة اخرى ان العالم ينتظر رسالته من حريتنا . إن الحرية الانسانية هي في وقت واحد

حظ الكون وتهديده .

وهكذا نجد انفسنا مقودين الى تعريف المأساتي : « إنه كل قيمة مهددة ، معلقة في حريتنا » . ومن أجل هذا ، كان المأساتي في كل شيء ، لا في المسرح وحده : فهناك مأساتي للحقيقة ومأساتي للخير ، ومأساتي للجمال ، بل هناك فوق ذلك كله مأساتي للاله يكمن في ان السؤال الذي يطرح علينا منه هو اغرب الاسئلة واشدها ارتعاشاً ، وان الجواب ، المعلق في حريتنا ، يستطيع ان يضيء العالم او يظلمه ، وان ينفي الله من الكون او يمنحه حظاً . فحرية الانسان ، في هذا المأساتي الالهي ، هي حظ الله الأخير .

فما هي ادلة صواب هذا المأساتي الجديد ؟ انها في كوننا ندخله جميعاً وانه لا يدع احداً خارج الباب . وليس ثمة اية حاجة لأن يكون الانسان بطلا او نصف إله او اكثر من انسان ليلتقي به . لقد كان في المأساتي شيء من الارستقراطية فهل أقول ان الجديد ديموقراطي ؟ ليس في الامر غرابة ، من وجهة النظر الاجتماعية . فنحن لا نقبل في عهد صعود الجموع ان يمثلنا بطل ما يستولي على مسؤولياتنا لحسابه ، طالباً الينا فقط ان نتنازل عن حرياتنا لصالحه ، ليترك لنا الحق بان نتعاطف مع درامه الذي أصبح درامنا اذ نغرق انفسنا في الجمع المغفل . انما يقبل بذلك الشعوب التعبة والمجتمعات غير المتطورة . اما الآخرون فلا ، لقد انتهى عهد الابطال . والحق ان الشعوب اذ بلغت حد الأكثرية ، فانها باتت اقل قبولا لتجميد الجمع من اجل مصلحة فرد . إن المأساتي ليس هو مأساتي بطل ، او ان بوسعنا القول إن كل فرد هو الآن مرشح للبطولة ، لا بسبب انه ملك ، او عبقري ، او صاحب انسانية استثنائية ، بل لأنه انسان بكل بساطة . فبدلا من ان يمحو المأساتي الأشخاص في درام بعض ذوي الامتياز ، يميل الآن الى اظهار ميزة كل شخص بان يحيي فيه حس حظوظه واخطاره ، المعلقة بتحكيم مسؤوليته . لقد تلت « البطولة — الفرد » في المأساتي اليوناني ، التي هي استثنائية بالضرورة ، « البطولة — الشخص » في المأساتي الحديث التي عمت فاصبحت الخبز اليومي لكل منا .

وليس ما يبرر السخرية هنا . فلا يُقل : « اية موهبة أوتيها كل منا بان يكتشف المأساتي ! » فالواقع ان ليس ثمة ما هو اثمن من هذه الموهبة . فان في اكتشاف المأساتي تقييماً لثمن الحضور الانساني . لم يبق هناك مجال للخضوع امام قدر مصنوع ناجز ، ولا للتمرد العقيم : فلابد بأي ثمن ، للفرد او للمجموع من استكشاف الحادث الذي يعذبنا ، لنقرأ فيه فرصة حل جديد لا يحتقر الانسجام معه ، بل يعمل على تحويله وتغيير وجهته . ليس التاريخ هو الذي يصنع الانسان ، كما يرى هيغل ، وليس الانسان هو الذي يصنع التاريخ مطلقاً كما يرى سارتر ، ولكن الاثنين يؤلفان التاريخ ، مترقبين من الانسان شهادة حضوره . إن بوسعنا القول إن المأساتي هو المسافة بين الحادث évènement وبين التتويج Avenement . « الحادث » هو كل ما يقع : فيمكنه ان يكون سعيداً او شقياً ، وان له بذاته معنى محدداً . ولكن معناه البشري انما يكسبه اياه رد فعلنا نحن ، وفق طريقتنا في استقباله وفي التصرف ازاءه . فاذا قادنا الى مزيد من الحرية ، فذلك يعني ان لقاءه قد بعث فينا شرارة حضور فأصبح « تتويجاً » لوجودنا ، اي ترقية نحو مزيد من الانسانية وهو لن يصبح كذلك الا اذا بدأنا بالانخراط فيه ، ذلك ان الحادث هو ما يبقى خارجاً عنا ، اما التتويج فهو الذي به ندخل ، حاملين معنا امواج طاقاتنا الخلاقة . واذ ذاك يختار كل منا من مجموع الأحداث التي تعرض لنا كأنها قدر ، طريقته في تحويلها الى تتويجات وهكذا يحوّل قدره الى رسالة .

ولكن الذي يكشف عن التتويج في داخل الحادث انما هي الحرية ايضاً . ان الحادث يتوجه اليها كدعوة تنتظر جواباً لها ، وان هناك من الأشخاص من يفوتون حظهم ، ازاء الأحداث مهما بلغ من خطورتها ، تاركين الحادث لوزنه الخاص ، من غير ان يسلموه الرسالة التي تتعلق بحضورهم . غير ان هناك آخرين تنفجر الأحداث عندهم تتويجات مهما بلغ من تفاهتها ، لأنهم قد أضاءوها بنار التزامهم واختراعهم . ان ما نحتاج اليه ، ليس هو حركة ملك ، بل روح ملك تتوج بالغنى كل فقر .

إن يأس بعض الحيوات التي لا مخرج لها انما يصدر عن ان الأحداث تضغط اصحابها ضغطاً شديداً وتحيط بهم من كل جانب فارضة عليهم حتميتها المفضوحة ، من غير ان تترك لهم مجالا لادخال حرياتهم في الميدان . انني هنا افكر بالعامل المسمر على قلق أحشائه والذي يتغلب لديه درام العيش الحيواني على المأساتي البشري . وافكر كذلك بفوضى أمة لا يترك اضطراب النظام عندها مكاناً الا لغرائز الدفاع ،

حيث يجد كل فرد نفسه مضطراً الى ان يشد نحوه الغطاء الواقي لأن درام المصالح المتعاكسة قد حل محل مأساتي حوار خلاق وتجميع جديد . وافكر اخيراً بحالة الحرب التي تشد كل الناس لحياتهم البيولوجية ، لأنه ليس ثمة من يجهل ان آليات الغزو ومستودع التكنيكيات الدفاعية ، ان هي انطلقت ساعة ، فلن تترك مجالاالا لأشد اشكال القدر صرامة واكثرها لاشخصية ، حيث لا تتحطم الذرة على القارات الا لأن الحرية قد سبق ان تحطمت في الضمائر . ان درام الحرب يقوم على ان تعلن من غير ان تتيح لأحد ان يستدرك نفسه . وان مأساتي الحرب قائم على انها تظل معلقة في ارادتنا السيئة وفي تمزق حرياتنا .

وهكذا إذن ، ليس درام الفقر ودرام الفوضى القومية ودرام الحرب ، ليست هذه الدرامات جميعاً مأساتية الا لاننا نقرأ فيها خنق الحرية ، لأن الحرية نفسها هي اولى المأساتيات.

مأساتي الحرية

إن الحرية التي تصنع فينا ، بدوننا ، انها اكثر حظوظنا صميمية . انها تتمم عبر نمو غرائزنا ذلك النمو الغامض . وهي تشتد بروزاً تحت عضلات العقل القوية ، وتشتد حماسة بحتمياتها وبمنطقها ، لأن قوة الفعل ليست غالباً الا حق الأقوى ، ولأن الحنان الذي ينحني ليس غالباً الا انحناء الحنان . من الممكن ان يخون العقل الحرية كما تخونها الغزيرة ، لأنهما مصنوعان ناجزان ، بينما ليست هي مصنوعة وانما هي تصنع . إن العقل والغريزة ينتميان الى ملكنا الطبيعي ، اما الحرية فهي اكتشافنا ومغامرتنا . انهما غير شخصيين ، بينما هي اختراعنا البالغ ابعد حدود الشخصية ولن ندخل عالم الأشخاص الا اذا اجتزنا عتبتها البعيدة عن الريب .

إن الحرية هي القيمة الأشد قابلية للعطب ، والأكثر تعرضاً للانتهاك ، وهي معلقة اكثر من اية قيمة اخرى لأنها تتوقف على تنبهنا . وان الذي لا يحاول فيها المخاطرة يفقدها جميع حظوظها .

ولما كان اندفاع ذاتنا يهددها في ذاتنا ، فهي اكثر القيم مأساتية ، لأنها مفتاح جميع القيم الأخرى . واحسب اننا ادركنا جيداً ان المقصود ليس هو « حرية السلطة » في ان تستطيع ان تعمل كل ما يراد — وهذا لا يؤدي الا الى درام السلطات المتنافسة ، درام الابطال اليونانيين وآلهتهم الذين لايتزعزعون — وانما المقصود « حرية الارادة » ، تحرير الذات من استعمار الغرائز والعقل . وانما يبدأ العالم البشري في اعلان نفسه ، ابتداء من هذا التحرير الاول ، لأن الانسان انما يعلن فيه حضوره . فكيف تراه يستطيع المشاركة في تأريخ العالم ان لم يشارك في الوقت نفسه بتاريخه الخاص ؟ وكيف يستطيع هواء الحرية ان يهب على العالم ان لم يهب اولا في موطن حريتنا الخاص ؟

خاتمة : جذور المأساتي

غير اننا نتساءل ، اخيراً ، اليس هذا ما كان يسعى اليه المأساتي اليوناني ، من غير ان يعرف ؟ الا يرسم التطور بين اشيل واوربيد هذا الخط الانحنائي نحو داخل الانسان ؟ إن الدرام اليوناني يومىء ، كأنه اصبع مرفوع ، الى الحرية من غير ان يستطيع ادراكها .

بل نذهب الى ابعد من ذلك فنتساءل : لماذا كان على السكر الديونيسي ان يدفع الهذيان الى ابعد حدوده الا ليفتح أنبوب الغريزة والعقل ، ويضلل الامتلاك ويستخرج من الانسان هذا « الأكثر من انسان » الذي يجعله يتحطم حتى الغرابة والافراط ؟

وفي حفلات الألم او الحماسة ، الم يكن المقصود قبل كل شيء دفع الانسان الى التحلل والى فك عقال ذاته ، ليستطيع اخيراً تحرير « الإله المجنون » الذي يسكنه ؟ ولكن الابطال اليونانيين الذين نفد صبرهم في انتظار تحقق هذا اللقاء مع « ما هو اكثر من انفسهم » كانوا يطلقون الى الخارج آلهة كانت منافستهم لها ترفعهم حتى الألوهية ، لقد كان استعجالهم يلتمس من عظمة الحادث ، ومن بطولة اسطورية ، ما كان يعدهم به فقط الاستبطان الداخلي للتتويج واكتشاف الحرية .

وهنا يكتشف المأساتي أعمق جذوره . فما ادرانا ان كلا منا لا يحبس في نفسه حضور إله لن يعلن عن ذاته الا بواسطة حضور الانسان ، اي انتصار حريته ؟

وإذن ، فليس الله هو الذي يهدد الانسان مطلقاً ، بل ان الانسان هو الذي يهدد الله . إن حرية الانسان هي حظ الله او خطره .

حين اعلن نيتشه لعصره موت الله ، فانما كان يدفن الله اليوناني ، الله المصنوع الناجز ، الله ذا وجه القدر . اما اذا كان المقصود إلهاً معلقاً بحريتنا ، اما كان النبي نيتشه ادرك ان قتله يعني في الوقت نفسه التنازل عن عظمة الانسان ومعنى حضورنا ؟

رينيه حبشي

ترجمة (الآداب)

٩٦

رؤوس الآخرين

— تتمة المنشور على الصفحة ٤٨ —

اني سقطت امامك ، وفي جبيني رصاصة ؟ اكان استنكارك يتفاقم بحيث تشكو القاتلة الى القضاء ، ام هو استنكار مبدئي فحسب ؟

مايار — يبدو لي اننا امام واقع دقيق بما فيه الكفاية حتى لا نتيه في ميدان الافتراضات .

فالورين — انك تقر بانني لم ابذل جهداً خيالياً كبيراً لبلوغ هذا الافتراض (يلتفت الى روبرت ضاحكاً) .

روبرت — اطلب منك الصفح بكل اخلاص . لقد فقدت أعصابي ، واتيت ما اتيته في لحظة جنون ، ولكني آسفة للبادرة التي انسقت اليها .

فالورين — ان اسفك اشد لأن المسدس لم يكن محشواً ، اليس كذلك ؟

روبرت — آه ! انه يلائمك الآن ان تسخر مني . ان خطأي هو اني امرأة ، وان أجدني في وضع لا يغفر لي الناس فيه ان اترك نفسي ضحية المفاجأة . وإن الرجال سيكونون اول الهازئين بيابتي واول من يشعرني باحتقارهم . فاي مسكينات نحن النساء ، وما اجدرنا بان نحسد الجنس الآخر . فانت مثلا ، من أجل ان تبريء نفسك ، تستطيع ان تعتمد على امسية قضيتها في الفندق مع امرأة ، من غير ان يخطر لأحد ان يبتسم من جراء ذلك او ان يغتاظ . اما اذا كان الامر متعلقاً بامرأة ، فان الجميع يومئون اليها بالاصابع ، ويمضون يرددون في كل مكان انها بغي ، انها قحبة !

فالورين — اوه ! تريدين الحقيقة ، هذا ما كانوا جديرين بان يقولوه في عهد جدتي . اما اليوم ، فان الناس ارحم .

روبرت — لا في وسطنا ، وسط القضاة ، حيث يظل الناس أقسى .

فالورين — صحيح ؟ كنت اظن ، عكس ذلك ، ان الناس احذق والبق . ولكن ما الذي تقصدين اليه في النتيجة ؟

روبرت — كل ما ارغب فيه هو ان اجعلك تتمثل الكارثة التي سنواجهها ، انا وزوجي ، من جراء كشف النقاب امام الجميع عن مغامرة مساء . واعتقد الآن ان بالامكان تقديم نسخة عنها مختلفة بعض الشيء ، ولكنها تنقذك من غير ان تسيء الينا . فمثلا ، استطيع ان أجد امرأة ليست ذات سمعة ينبغي ان تصان ، فاقدم لها ثمناً لأن تشهد بأنها قضت معك امسية اليوم الاول من حزيران . انني واثقة من ان باستطاعتنا ان نرتب القضية .

مايار — إن في هذا بذور فكرة لا بأس بها .

روبرت — اليس كذلك ؟

فالورين — ايتها السيدة برتولييه ، انا لا اريد ان ارتب القضية . اعلمي اولا انني لا أرق لفكرة الفضيحة التي ستلطخك . ومع ذلك ، فانا رجل سمح ، وافهم وان كنت انكر ان تحرص امرأة على سمعتها اكثر مما تحرص على حياة انسان ، ولو كان هذا الانسان عشيق ليلة . ولكنك انت ، ايتها السيدة برتولييه ، كان الخيار امامك يسيراً جداً . فحيث انك عشيقة النائب العام مايار ، فقد كان يكفيك ان تقولي له الحقيقة لتنقذيني . (لمايار) ما الذي كنت تفعله لو عرفت الحقيقة ؟

مايار — بالطبع ، كنت اتدبر الأمر بحيث اتخلى عن التهمة .

فالورين (لروبرت) — اتسمعين ؟ كان بوسعك ان تخلي سبيل بريئ ، من غير ان تعرضي نفسك للفضيحة . ولكنك لم تريدي ذلك .

روبرت — اتعتقد انه يسير الى هذا الحد ان تعترف امرأة لعشيقها بانها قد خانته ؟ انني لم استطع . ومع ذلك ، فقد كان بودي لو انقذك .

فالورين — انت تكذبين . حين دخلت القاعة منذ حين ، كنت تظهرين فرحاً جنونياً وانت تتحدثين عن الحكم علي بالموت .

روبرت — نعم ، انا مذنبة ، واشد ذنباً مما تعتقد ، انني شيطان ، واني لأنفر من نفسي ، ولكني استطيع ان اصبح امرأة اخرى ، اذا اعانني على ذلك أحد . اليس هناك مجال للصفح عن امرأة مثلي ؟

فالورين — ليس هذا من شأني . توجهي بذلك الى الرب .

روبرت — ابتهل اليك ان تشفق علي ... لذكرى تلك الساعات التي قضيناها معاً ... (تحاول ان تمسكه من ذراعه ، فيتملص منها) تذكر ...

مايار — روبرت ، إنك لتثيرين اشمئزازي . هيا ، انطلقي الى منزلك وارسلي لي برتولييه . إن هذا لصالحك .

روبرت (تنظر نظرة قلقة الى مايار) — على الأقل ، لا تقررا شيئاً قبل ان يصل . (تخرج)

المشهد الحادي عشر

فالورين — انها امرأة جميلة ، اليس كذلك ؟ (صمت) ينبغي الاعتراف بانها ، في السرير ، مخلوقة ممتعة جداً . (صمت) ايكون حديثي شاقاً عليك ؟ ام تراك تعتبرني فظاً ؟ (صمت) يجب ان تعذرني . فالحق ان إقامة في السجن تستغرق اربعة أشهر تنسي الانسان العادات المتبعة . هل دخلت السجن مرة ؟

مايار — ولماذا ادخل السجن ؟

فالورين — ما يدريني ... مهما يكن من أمر ، فانا اعتقد ان الرجال المدعوين الى الحكم على آخرين ، ينبغي لهم ان يقوموا بتجربة تمرين في السجن لمدة شهرين او ثلاثة . فهم لا يستطيعون ان يعرفوا ما يكبدونه المحكومين إلا اذا جربوا هذا التمرين . صحيح انه لا مفر لهم ، في هذا الصدد ، من ان يجربوا المقصلة ايضاً ... وبالمناسبة ، هل يلذك حقاً الى هذا الحد ان تنجح في ارسال احد الى المقصلة او الى خشبة الاعدام ؟

مايار — لماذا تصف هذا الامر باللذة ؟ انني لست سادياً . وانما انا اؤدي مهمتي على خير وجه استطيعه ، وحين ابلغ ذلك ، اجدني مسروراً ... هذا كل ما في الأمر .

فالورين — وهل تعتقد انك تقوم بمهمتك خير قيام حين تبدو فصيحاً الى درجة كبيرة ؟

مايار — اليس هذا طبيعياً ؟ حين أوفق ، بعد دحض ادلة الدفاع ، الى القاء النور امام المحكمة على ثبوت الجريمة ورغبات المجرم ، الا اكون بذلك قد قمت بدوري خير قيام ؟

فالورين — بلى ، كما حدث بعد ظهر هذا اليوم . ولكن حين تجد امامك محامياً ضعيفاً ؟

مايار — حينذاك تسهل مهمتي الى حد بعيد ، دون ما ريب .

فالورين — يعني انك اذا كنت ألمع منه ، فباستطاعتك ان تحكم على المتهم ، من غير ادلة ناصعة . كما حدث بعد ظهر هذا اليوم .

مايار — بوسعي ان اقول ، وانا لا ارغب في التبجح ، إن محاميك لم يكن في مستواي .

فالورين — هكذا إذن ؛ إن حياة المتهم او موته يتوقفان على موهبة كل من الخطيبين ، فكل شيء يجري ، آخر الأمر ، كما لو ان رأسه يراهن عليه في الشطرنج ، بحيث يكسب احسن اللاعبين جانب المحكمة .

مايار — الواقع ان الأمر كذلك الى حد ما ، بالرغم من ان البوح بذلك مزعج وجارح .

فالورين — اذا كان الأمر كذلك ، افليس اعدل للمتهم ان يراهن على رأسه بطريقة « وجه الفلس او قفاه » ؟ في مثل هذا الحال ، كان يكون لي انا حظ

٩٧

على اثنين لأنجو من الحكم ، بدلا من ان احرم اي حظ .

مايار — إن نظريتك هذه سخيفة ، فهي لا تهتم بما يملك كل من الخصمين من اوراق ممتازة .

فالورين — آه ! ولكن لنفرض ان احد اللاعبين جدير بان يغش ؟ انت ، مثلا ؟

مايار — إن خيالك اوسع مما ينبغي . وانا اوثر ان اضحك منه بدلا من ان اغضب .

فالورين — اوه ! احببت ان اتكلم .. والواقع اني اعتقد بانك لا تتقصد الغش لتحصل على رأس عازف بسيط على الجاز .هل ذهبت في عطلةهذا الصيف الى الريف ؟ (صمت) كم اود لو اقوم برحلة الى الريف . فهو جميل في الخريف ... ولكن متى اصبح حراً في الحقيقة ؟

مايار — إن الشكليات تستغرق مدة طويلة ، ولكنك ستمنح مباشرة حرية موقتة .

فالورين — غداً ؟

مايار — لا ادري . ينبغي اولا ان اتحدث في الأمر الى النائب العام برتولييه ... ادخل !

المشهد الثاني عشر

(فالورين يتجه الى النافذة ، مولياً ظهره . بييريت تدخل برتولييه. ما يار يتقدم منه)

برتولييه — يبدو انك بحاجة الى انواري ، وعلى جناح السرعة ؟ ان ثقتك بي تشرفني كثيراً ، ايها الصديق العزيز ، ولكني اتساءل عما اذا كنت جديراً .

مايار — جدير ، انت جدير من غير شك (لبييريت) هل عندك ما تقولينه لي ؟

بييريت — اود ان اعلم اذا كان السيد باقياً في المنزل بدلا من ان يذهب الى منزل السيد برتولييه .

مايار — انني باق .

بييريت — هل استطيع اذن ان اذهب للنوم ؟ وهل يهتم السيد بالاولاد ؟

مايار — اذهبي للنوم يا بييريت (تخرج) .

برتولييه — لقد استعجلتني روبرت استعجالا عظيماً حتى اني قفزت قفزة رياضية لأصل منزلك . وما زلت ألهث من شدة الجري . وإذن، فما هي القضية ؟

مايار — ليست هي ما تظن ، ولكن الأمر خطير ، تعال من هنا ، فانك سرعان ما ستفهم ...

(مايار يقود برتولييه حتى منتصف القاعة . يلتفت فالورين فجأة ، ويحيي بانحناءة من رأسه)

برتولييه (منتفضاً) — ماذا ؟ إنه ... (يلتفت الى مايار) لست مخطئاً يا مايار ... اعتقد انه الرجل الذي رأيته منذ حين في قفص الاتهام ؟

مايار — نعم ، انه فالورين ، الرجل الذيكنت التي منذحين مطالعة ضده

برتولييه — ولكني لا افهم !

مايار — لقد فر .

برتولييه — ماذا ؟ فر ؟ اتتكلم جاداً ؟ .. (ينفجر ضاحكاً) فر ! آه ! هذه مزحة ظريفة ! وانك لتقولها لي بكل هدوء . كما لو انها ابسط الأمور في الدنيا ، ان تجد في بيتك الرجل الذي حكمت عليه بالاعدام . وبالاجمال فانه قد اتى يحمل لك رأسه ، اذا كنت لم اخطىء الفهم ؟ (ينفجر بضحكة جنونية) اعذرني على هذا الجذل ... الواقع ان القضية تدعو الى الضحك الى حد بعيد لقد فر ! لقد فر ! كيف تراه اتى الى منزلك ، في الواقع ؟

مايار — سأشرح لك الأمر عما قليل . اما الآن فأحدثك عن اشد الأمور إلحاحاً وعجلة . اعلم اولا ان هذا الرجل بريء .

برتولييه — آه ! وهل انت على يقين من ذلك ؟

مايار — كل اليقين .

برتولييه — إنك إله يا مايار ! هيا ، ياعزيزي لا تظهر بهذا المظهر المتواضع . لقد حققت نصراً ليس هو فريداً في سجلات العدل . ولكنه يستخفني حماسة !

مايار — لا ، ليس هذا وقت الكلام يا برتولييه . احتفظ بحماستك .

برتولييه — انت لن تمنعني ان اقول إنك ملك النواب العامين . إنه لرائع ان تستصدر حكماً بالاعدام على بريء ، بوسائل موهبتك وحدها . ان بودي ان اعانقك ، يا مايار .

مايار — لا ، حقاً ، اؤكد لك ان لا حاجة بك الى مثل هذا .

برتولييه — اية شهرة هي شهرتك يا مايار ! ما اروع ان يقول المرء لنفسه انه نجح في ان يحصل على رأس بريئ ! (لفالورين) اعذرني ، الواقع أن حب المهنة عندنا يفوق اي شعور آخر .

فالورين — ولو كان شعور العدالة .

برتولييه (ضاحكاً) — هيه ! هيه ! إن بريئك خفيف الروح !

مايار — اطلب منك الآن يا برتولييه ان تكون شديد التنبه . فمن الضروري ان تعرف ما هي ادلة براءة السيد فالورين .

برتولييه — انا شديد الفضول لمعرفة ذلك .

مايار — إن المتهم يدعي انه قضى امسية اليوم الاول من حزيران ، بين الثامنة ومنتصف الليل ، في فندق ، بصحبة امرأة كان يجهل اسمها .

برتولييه (بجذل) — لاحظ ان هذه اشياء غالباً ما تحدث . (لفالورين) إن ادعاءآتك مقبولة ... إلا عند نائب عام ! (يضحك)

مايار (بصوت نافد الصبر) . بالاختصار : إن التبرير الذي لم يرد احد ان يصدقه ، هو الآن تبرير صحيح . فقد عُرفت هذه المرأة ، بمصادفة عجيبة واعترفت بالحقيقة .

برتوليه — إن القضية تتجه وجهة روائية . ولكن أسمح لنفسي بملاحظة . قد تستطيع امرأة الا تقضي الا امسية واحدة مع رجل وتحتفظ من ذلك بذكرة لا تزول . افليس معقولا ان هذه المرأة تعمد الى الكذب لانقاذ عشيقها ؟

مايار — اذا كان الأمر كذلك ، فان شيئاً لا يمنعها من ان تأتي للشهاد في اثناء الدعوى . الواقع انها لم تكن لها اية فائدة في ان تكذب . انها امرأة مرموقة في الاوساط ، وهي تخاف ان ينتشر نبأ مغامرتها بين معارفها ، ولاسيما عند زوجها . لاحظ انها معذورة الى حد ما بان تعتورها لحظة من لحظات الضعف . فالحق ان النساء في عصرنا ، لسن اكثر منا بمنجى عن الضعف ...

برتولييه — اذا كان الأمر عائداً لي ، فانا اعذرها بكل رضى ...(لفالورين هل هي جميلة ؟)

فالورين — نعم ... امرأة جميلة بما فيه الكفاية ، وهي على الأخص ذات جاذبية جنسية . وانى اذ رأيتها لم يخطر ببالي إطلاقاً انها قد تكون زوجة قاض .

برتولييه — قاض ؟ زوجة قاض ؟ (لمايار ، مخفضاً صوته) انها على اية حال ليست زوجتك ؟

مايار — لا . انها ليست زوجتي انا . وانه ليشق علي ، يا صديقي العزيز ان يكون علي ان اقول لك إن الأمر يتعلق بزوجتك روبرت .

برتولييه (مذعوراً اولا ثم ناظراً الى مايار بعينين بلهاوين) – روبرت ! في فندق ! حسبك هذا ! إنه امر سخيف غير معقول !

مايار – اقول لك إنها اعترفت بالوقائع امامي .

برتولييه – آه ! الكلبة ! القحبة ! في فندق ! مع آخر ! لقد تفادت من ان تقول لي ذلك منذ حين ... ولو قالت لكنت ... آه ! اعتقد اني كنت صفعتها ... (يرتمي في مقعد) ليتك تعلم يا مايار ، اية طعنة ... (لفالورين بقوة) انت الذي أضللتها وأغويتها ، ايها القذر ، الداعر ، طريد المقصلة ! إن روبرت لم تكن تفكر بالسوء ! انك انت المجرم الحقيقي ايها السافل ! ايها الشخص الكريه ! قاتل ، انك قاتل !

مايار – حسبك يا برتولييه ، امتلك اعصابك . حاول ان تنسى عذابك لحظة .

برتولييه – كما لو اني استطيع ان انسى ان امرأتي قد تقلبت بين ذراعي هذا الداعر !

مايار – انني ادرك مبلغ الملك . وانا نفسي شديد التأثر لذلك ... ولكنك الآن في وضع دقيق ينبغي ان تتحرى عواقبه بكل هدوء . فكر ملياً في ذلك ، فقد اعترفت لي روبرت ، بسذاجة ، بأنها كانت عشيقة فالورين ، ذات مساء . وقد كان هذا المساء ، الاول من حزيران ، مساء الجريمة بالذات .

برتولييه – الصبية المسكينة ! يا لبساطتها وسلامة طويتها ! (لفالورين) خنزير !

مايار – إنك إذن تدرك ما الذي يفرضه علي الواجب . فان علي ، مبدئياً ، ان أشهد ببراءة فالورين ، استناداً بالطبع إلى اعترافات روبرت .

برتولييه – هل انت مجنون ؟ إنه لا يبقى لي آنذاك الا ان استقيل . وسيكون ذلك فضيحة فظيعة !

فالورين – اليست الفضيحة الحقيقية هي اني ، انا ، كنت ...

برتولييه – انت ، حل عن ظهرنا . إنك لم تعط الكلام .

فالورين (رافعاً صوته) – ليست الفضيحة ان يقال عن زوجتك بان لها عشاقاً . وانما الفضيحة هي ان أسجن واحاكم ويحكم علي بالموت ، من غير ان ترفع صوتها لتبرئتي . لقد كان صمتها جريمة . وهي التي ينبغي ان تجلس غداً في قفص الاتهام .

مايار – سيكون يسيراً عليها ان تبرئ نفسها ، فنقول للقضاة إنها كانت تجهل ان هذا الرجل قد اوقف وانه يحاكم .

فالورين – انك على حق . إن المجرمين الحقيقيين يجدون دائماً تبريراً لهم بصرف النظر عن انهم يتمتعون بعطف النائبين العامين .

مايار – إنك غير منصف .

برتولييه – اياً ما كان ، فليس وارداً اعلان نبأ انحراف روبرت في سلوكها

مايار – لقد قلتها . اما انا الذي استمعت الى اعترافات روبرت ، فان امامي مشكلة ضميرية ينبغي ان تحل .

برتولييه – حسناً . لنتحدث في ذلك . إن مشكلتك الضميرية محلولة تماماً .

مايار – اسمح لي ، ايها الصديق العزيز . احسب أنك تستخف قليلا بالأمر . فالواقع ان شرفي هو الذي يتعرض الآن للخطر .

برتولييه – شرفك ! اسمع يا مايار ، فنحن لسنا هنا لنلقي الخطب الفارغة .

مايار – إنها خطب فارغة بالنسبة اليك انت الذي تحمل للشرف مفهوماً خاصاً .

برتولييه – مفهوم خاص ؟ إن هذه طريقة في الكلام لا تروقني قط . هيا بنا ، لا تبق في منتصف الطريق . ما الذي تريد ان تقوله ؟

مايار – لا شيء ، لا شيء .

برتولييه – اذا كان هناك من لا يصلح للتحدث عن الشرف ، فهو انت يا مايار !

(يجلس فالورين ليشهد اختصام الرجلين ، ويبدو عليه الاهتمام الشديد لذلك)

مايار – إن هذه الملاحظة لا تخلو من طعم ، في فمك . (يضحك)

برتولييه – إن النجاح يا مايار يجعلك تركب رأسك ؛ ولكن اذا كان صحيحاً انك اتممت براعة عظيمة في استصدار حكم بالاعدام على بريء فينبغي الا تنسى انك لم تبلغ هذا الا باهانة وظيفتك .

مايار – لا اسمح لك بان تنصب نفسك رقيباً علي . ثم إن هذا يجعلك مضحكاً (يضحك)

برتولييه – ليست مهمة النائب العام ان يحكم على متهم بأي ثمن . إن اول هم ينبغي ان يكون للنائب العام الشريف ، الذي ليس هو وصولياً مبتذلا ، هو الا يسيء الى « العدالة » في مطالعتة ، كما فعلت انت اليوم . وانا احيلك في هذا الصدد ، على الغباء مهنتك ، مع رجاء ان تكتشف من جديد معاني هذا الشرف الذي يمتلىء به فمك مرة واحدة .

مايار – بوسعك ان تحبس مواعظك وتحتفظ بها لاستعمالك . ولا تنس ، خصوصاً ، ان تضيف اليها وصلة في باب الرشوة .

برتولييه – أأنت الذي يجرؤ على التحدث عن الرشوة ؟ انت الذي تراجعت بوقاحة عن الدعوى ضد اكبر مستغل للترابة المسلحة ! لقد تسلمت رزمة جميلة ، اليس كذلك ؟

مايار – اما انت ، فقل لي : كم يبلغ راتب نائب عام نصب نفسه خادماً لطغمة سياسية ؟ قاض لم يتورع عن ان يمد يده فيتناول من الوحل والدم ربطة عنق قائد ، قاض آثر ان يعيش بسخاء على زبل الفضائح التي كان يتولى خنقها ؟

برتولييه – يناسبك جداً ان تتكلم عن زبلي ! فلقد رأوك ، في فضيحة الإجازات ، تلحس أحذية فريق برمته من الوزراء ، وتعرض نفسك في غير ما خجل ، لقيام بأحط الأعمال . وما الذي كنت لا تتورع عن اخضاع وظيفتك له ؟

مايار – آه ! كفاك ! تحدث عن نفسك . إن جميع الوان الحطة والقذارة ..

برتولييه – اعلم جيداً اني انا لم اقم إلا بالخدمات . اما انت يا مايار ، فقد بعت نفسك !

مايار – اسحب كلمة « بعت » ! انني انذرك بان تسحبها !

برتولييه – انني اهزأ بانذاراتك . وأضيف ان اجمل ذكرى احتفظها عنك هي اني رأيتك ، بعيد التحرير ، ترتجف خوفاً في اورقة وزارة العدلية ، وانت تستجدي تبرئتك من جميع الأعمال القذرة التي ارتكبتها في عهد الاحتلال

مايار – إن شتائمك لا تبلغني ، ايها الوغد !

برتولييه – إنك انت حثالة العدالة !

مايار حشرة !

برتولييه – بائع نفسه !

مايار – ديوث !

(يوجه برتولييه صفعة لمايار الذي يحاول ان يردها له ، ولكن برتولييه يتفادى منها)

مايار – ان عليك ان تعوضني عن هذه الاهانة ، وعلى الفور ! انني سأريق دمك ، دم الحيوان الفاسد !

برتولييه – وانا سأسيل القيح الذي يجري في عروقك ، ايها البائع نفسه !

(يرتمي احدهما على الآخر ، ولكن فالورين يفصل بينهما)

فالورين – هيه ! حسبكما ! هل كلبتما حقاً ؟ اية غلواء ! ثقا انني آسف لاضطراري الى فصلكما . فالحق انه مشهد لذيذ لمحكوم عليه بالاعدام ان يرى نائبين عامين يقتتلان ؛ ولكن حرصي على حياتي الخاصة يجبرني على العناية بحياتكما . فمن الذي يشهد ببراءتي ، اذا هلك النائب العام مايار ؟ هيا ، هيا ، كونا عاقلين ، واعدلا عن غسل شرفكما . والآن ، وقد افرغ كل منكما جعبته فأجدر بنا ان نتحدث في القضية التي جمعتنا .

(صمت يخفض النائبان العامان في اثنائه رأسيهما)

برتولييه (بفظاظة) – انك على حق (هنيهة. لمايار) لقد كنت متحمساً اكثر مما ينبغي . واني لألتمس منك العذر .

مايار (فترة تردد) – اني اقبل عذرك .

برتولييه – وأسحب كل ما قلته .

مايار – في هذه الحال . اسحب انا ايضاً ما قلته .

برتولييه – حسناً . اين كنا من القضية ؟ نعم ، كنت اطلب اليك ان تتريث في اصدار قرار يحتاج الى نضج .

مايار – مما لاشك فيه ان ليست هناك فائدة من استعجال الأمور .

برتولييه – ثم إن ما ينبغي ان يقود خطانا ، في هذه القضية المؤلمة ، لا الفائدة الشخصية وانما اعتبارات اعم .. واجرؤ ان اقول : بل اعتبارات اكرم .

فالورين – ايها النائب العام : إن تحفظاتك الخطابية لا تعني في نظري شيئاً له قيمة ، شأنها في ذلك شأن هذه العواطف السخية التي تقدمها. فمن جهتي، لا استطيع ان اتخلى عن وجهة نظر انانية تماماً ، والا هلكت .

برتولييه – لابد ان نجد وسيلة نوفق بها بين جميع المصالح . ولكن ينبغي لنا ان نقر ، اول الأمر ، ان هذه القضية تتعدى نطاق شواغلنا اليومية الصغيرة .

فالورين – مرة اخرى ...

برتولييه (بصوت وحركات حاسمة) – إن من حظنا ان نعيش فترة استثنائية تحمل في ذاتها بذور حوادث هامة . إن بولدافيا التي اضنتها الحرب ولكنها لم تهزمها ، تجد الآن ثانية هذه المؤسسات التي اقامتها لنفسها والتي يستحيل عليها بدونها ان تبلغ العظمة التي ننشدها جميعاً . ولكن لا ننس ...

فالورين – إسمح ...

برتولييه (رافعاً صوته) – ولكن لا ننس ان وطننا العزيز لا يزال في طور النقاهة . فهل ينبغي التنبيه الى العاقبة السيئة التي ستنتج فجأة عن افشاء القضية التي تشغلنا ؟ ان اشاعة نبأ بان زوجة قاض كبير قد ارتكبت مثل هذا الجرم ، إهانة وإساءة الى العدل في شخص أحد قضاته . إن في ذلك مساساً بسلطة مؤسسة قائمة . وليس لنا الحق في ذلك . فما الذي سيقال عنا في الخارج ؟

مايار – الحق انك ايها الصديق العزيز تكشف لنا بذلك عن المظهر الرئيسي للمشكلة .

برتولييه – دون ريب ! إن واجبنا مرسوم ، ولن نقصر في القيام به .

فالورين – إن جميع هذه الحجج الجميلة التي هي زينة ضميرك لا تخلف في نفسي اي أثر . فهل انت عازم ، ام لا ، على ان تشهد في قصر العدل باني قضيت امسية الاول من حزيران بصحبة روبرت برتولييه ؟

برتولييه – ليس لنا الحق في ذلك .

مايار – ليس لنا الحق في ذلك .

فالورين – بعبارة اخرى ، انا باق في انتظار التنفيذ . ولاريب ان سعادتي كبيرة جداً اذا لم تسلماني للشرطة .

برتولييه – لقد استحققت ذلك مئة مرة ، ولكننا نحن شخصان شريفان ، وفي نيتنا ان نقيم الدليل على براءتك .

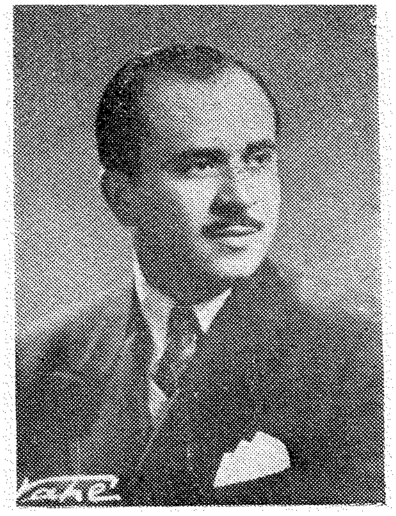
فالورين – واي سبيل ستسلكان ؟

برتولييه – ما دمت بريئاً من الجريمة التي يتهمونك بها ، فذلك يعني ان شخصاً آخر قد ارتكبها . فيبقى اذن ان نجد المجرم . وهذا ما سنعنى به ، وحين نضع يدنا عليه ، فستكون انت بمنجى .

فالورين – هذا جميل جداً ، ولكن متى تراكم ستكتشفون المجرم ؟ بعد عام ، او عامين . وربما ان تكتشفوه ابداً .

برتولييه – اسمع : حين يكون العدل بحاجة الى مجرم ، لأسباب عليا ، فانه يجده دائماً ... اليس كذلك ، ايها النائب مايار ؟ (يتبادل الرجلان بسمة ذات مغزى) سنقبض على المجرم قبل انقضاء ثمانية ايام ، مهما حدث .

فالورين – انني اقل يقيناً منكما .



مايار – هس ! اسمع **ضجة.. لقدعادوا ليصحبونا.** اصعد بسرعة الى غرفة الاصدقاء ...

فالورين – انظن أن ..

مايار – اصعد بسرعة.

فالورين (متناولا المسدس) – إن مشط الرصاص في جيبي (يدلف الى الرواق، واذ يبلغ اعلى الدرج، يلتفت الى الرجلين) إن الرجل الشريف هو حقاً وحيد .

ستار

نقلها عن الفرنسية

سهيل ادريس

طبعت على :

مطبعة دار الكتب - بيروت
بناية العازارية

١٠٠

المسرح الايطالي الحديث

كانت الاوبرا الايطالية ما تزال ، في اواخر القرن التاسع عشر ، في ذروة ازدهارها . وفي ذلك العهد ، تأثر المسرح النثري تأثراً عميقاً بالرومانتيكية المنحطة وواقعية المسرح الفرنسي .

وقدفرض عددمن كبار الممثلين كغوستافو مودينا Modena وسالفيني Salvini وروسي Rossi وبالاديني Paladini واليانورا دوز Duse (١٨٥٩ — ١٩٢٤) وغياسنتا بزانا Pezzana وايرمت زاكوني Zacconi — فرضوا براعتهم وذكاءهم على جمهور العالمين القديم والجديد .

وفي تلك الفترة ، انتصب مقابل المسرح الطبيعي والبسيكولوجي المؤلف الدرامائي غابرييل دانزيو (١٨٦٣ — ١٩٣٨) ليعلن عودة الشعر الى المسرح . وقد رحبت الممثلة الشهيرة ساره برنار (١٨٤٤ — ١٩٢٣) واليانورا دوز ذات الصوت الذهبي بالكلمة الشاعرية كأنها رسالة من البرناس . والواقع ان دانزيو قدم للمسرح انتاجاً تجلى في مسرحيته الشعرية « ابنة جوريو » . وكان قبل ذلك بعامين قد قدم من المسرحيات التي انتشر تمثيلها انتشاراً كبيراً وعلى رأسها مسرحية «فرنسيسكا داريميني » .

أما أشهر مؤلفي تلك الحقبة فهم روبرتو براكو (١٨٦٢ — ١٩٣٤) وج . انطونا ترافرسي Antona - Traversi وغلفو سيفينيني Civinini وساباتينو لوبز Lopez وسام بينللي Benelli وريناتو سيموني Simoni وماريا مارتيني Martini ون . بريني Berrini وت مونيسللي Monicelli ويضاف الى هؤلاء من المؤلفين السياسيين كورادينيCorradini وموريللو Morello ومن شعراء الكآبة ا.ل مورسيللي Morselli وس . دي جياكومو Di Giacomo .

وعلى هذا ، فقد كان يسود المسرح الايطالي في القرن العشرين نزعتان متعارضتان : اولاهما تتميز بتمجيد كل طاقة او تتميز بالاحتداد والتهيج ، اذا صح التعبير ، والاخرى بالزهد المتوحد وباحساس الانحطاط ، اوبما يكون ان نسميه « الأفولية « . ولقد اتت الحرب العالمية الاولى كوابل من المطر فأهاجت هاتين النزعتين اللتين يمكن ان تنتظم تحتهما جميع الآثـــار المسرحية الايطالية . لقد كان الاندفاع المتهوروحس الحياة ونوع من السكر والثمل ، كل ذلك كان يرافق مظاهر مسرح تعرض عليه آثار ماريناتي Marinetti عميد « المستقبلية » Futurisme الذي أصدر عام ١٩١٥ بياناً هاماً عن المسرح النثري .

اما النزعة الاخرى . الافولية او الانحطاطية ، فقد تميزت بأسى الروح الخائبة . وباحساس صراع لا جدوى فيه على حافة هاوية فارغة . وقد كانت نتيجة ذلك التخلي عن الصراع والتراجع ، والصمت .

ولم تدرج مسرحيات مارينتي الكوميدية في البرامج المسرحية ، لأن الجمهور كان يعتبرها دائماً ذرائع لجلسات فكاهية لامعة ، وقد كان لهذا المسرح المستقبلي — هذا المسرح الاستثنائي — بعض التأثير على الالمان والسلاف ، ولا سيما بما ظهر من موهبة الرسام المسرحي برامبوليني Prampolini. واما « الأفوليون » فانهم هم ايضاً لم يحظوا بنجاح كبير ، شأنهم في ذلك شأن المستقبليين . ولكن لأسباب مناقضة : فان المشهد الصاخب لم يكن يلائم حاجتهم الى الانطواء والصمت . وقد كان انتاجهم اقرب الى الفورة الغنائية والى الوصف والقصة .

•

قبيل الحرب العالمية الاولى ، انقشع فجأة الضباب الذي كان يخيم على المسرح الايطالي ، وبرزت آنذاك اعجب ظاهرة مسرحية بين اعوام ١١٩٠ و ١٩٢٢ . وهذه الظاهرة التي قدر لها ان تغير رأساً على عقب الدرام الايطالي والدرام العالمي المعاصر تدعى لويجي بيرانيرللو Pirandello (١٨٦٧ — ١٩٣٦) .

ولم يكن الجمهور قبل الحرب قد فهم مسرحية بيراندللو « كريدو » : ولكن جمهور ما بعد الحرب ، هذا الجمهور الخائب الحزين ، عرف نفسه في ذلك الاضطراب وهذا القلق اللذين كان يحملها الى المسرح ابطال بيراندللو مع مشاكل

الفرد والشخصية . وكانت البشرية قد وعت هذا القلق الذي لم يكن قد ادركه آنذاك الا بعض الشعراء .

ومصدر الجدة والابتكار عند بيراندللو انه كان يستخرج ايأس الدرامات ، درامته هو نفسه،من اثبات ان مأساة ما تفترض وحدة انسان ما ينبغي الا تكون ممكنة . فالانسان متعدد وليس واحداً . ومن هناكثرت في نتاج بيراندللو صور الأشخاص الذين تزدوج شخصيتهم فيثيرون الاضطرا ب في نفوس المشاهدين والنظارة .

وليس من الممكن ان يدون تاريخ المسرح الحديث في القرن العشرين من غير ان يشار اشارة واضحة الى تأثير انتاج بيراندللو في جميع الانتاج المسرحي بالعالم . هذا التأثير الخفي حيناً . الظاهر حيناً آخر .

•

وبين الحربين العالميين . تكشف المسرح عن طاقة كامنة كانت تلتمس التفتح والانتشار . وفي تلك الفترة قامت « المسارح الصغيرة » التي كانت حياتها كلها قصيرة .

ولابد من الاشارة الى ان المسرح الايطالي ، خلافاً للمسارح العالمية هو مسرح « متسكع » اذا صح التعبير اي انه لا يعيش الا فصلا مسرحياً واحداً ، ولا يظل مفتوحاً طوال السنة . وقد قامت تجارب عديدة لخلق مسارح دائمة ، ولكنها باءت جميعاً بالفشل . وأشهر هذه المحاولات تلك التي قام بها الناقد « بوتيه » Butet والممثل «غارافاغليا » Garavaglia اذ خلقا مسرح « شركة روما الثابتة » (١٩٠٥ — ١٩١٣) . وبين الحربين العالمتين عاش « مسرح المستقلين » عشر سنوات . وحتى كبار الممثلين الايطاليين في تلك الفترة ، امثال روغجري Ruggeri وفالكوني Falconi وايما غراماتيكا Gramatica وميلاتو Melato



بيرانـــدللو

وبترولیني الخ . . كل هؤلاء كانوا من الممثلين « الرحل » . وكذلك القول في أشهر الممثلين المعاصرين ، وعلى رأسهم انبا فيليبو De Filippo وتوتو Toto .

ولنرجع الى الحديث عن المؤلفين المسرحيين ، فنحن نجد في فترة ما بين الحربين شخصية عجيبة هي شخصية نيكودامي Niccodemi ، فهو مؤلف مسرحي ومدير عدة فرق مسرحية وكاتب بثلاث لغات أجنبية . ومن أشهر المؤلفين انطونللي Antonelli وروسو دي سوكوندو Secondo ودوستيفاني De Stefani وسان لاندي St. Landi (وهو ابن بيراندللو) وبيتي Betti والغارو Alvaro الذي مات مؤخراً .

اما اكبر المؤلفين المعاصرين الذين ما يزالون يغذون المسرح باتناجهم فأبرزهم كاسيلا Casella وبوزاتي Buzzatti وبومبياني Bompiani وفابري Fabbri .

وبوسعنا ان نقف لدى جميع هؤلاء المؤلفين الذي يمثلون احدث الانتاج المسرحي نزعتين طاغيتين : اولاهما التحليل النفسي الذي يقتصر على معالجة المشاكل الجنسية او الاجتماعية، والثانية نزعة اشد قسوة وجفاء تطرح موضوعات أعمق .

ولابد من ان نذكر هنا ان فيضاً هائلا من المسرحيات الأجنبية أغرق المسارح الايطالية كلها بعد الحرب العالمية الثانية .

وقد سجل عام ١٩٤٧ نهضة المسرح الايطالي باربع مسرحيات جديدة . وقبل عام ١٩٥٠ ولد او بعث من جديد عدد من الجمعيات الادبية للمؤلفين المسرحيين منذ اسابيع واحتفل « معهد الدرام الايطالي » الذي اسس عام ١٩٤٦ بمرور عشر سنوات على انشائه ، وقد تولى عند تأسيسه ادارة فرقتين ، ثم ترك ادارتهما ليعنى بتشجيع الانتاج .

ولعل الموسم المسرحي الأخير ١٩٥٥ — ١٩٥٦ كان اغزر

المواسم واغناها على الاطلاق ، اذ عرضت فيه ست وسبعون مسرحية . ومن أجل هذا اهتم « مؤتمر المسارح » الذي عقد في الشهر الماضي (١٩ اكتوبر) بان يوجه انظار المسؤولين والمعنيين بالمسرح الى ضرورة العناية بالكيفية لا بالكمية في التأليف المسرحي .

هذا وقد اعلن في الشهر الماضي ان الجائزة الاولى للموسم المسرحي ١٩٥٥ – ١٩٥٦ قد اعطيت للمؤلف سيزار ميانو Meano لمسرحيته « جميلة » Belia ، كما اعطيت جوائز لدوستيفاني (مسرحية « نحن الاثنان ») وغاليازي Galeazzi (تشبه الآلهة) وبيبيني Pepplni (الناس لا ينامون في كبركوال) وسارازاني (قصةرجل متعب جداً) وماروتا وراندوني (المريض للجميع) وبونياتي (الفتاة والجنود) وفيرغاني (التفتيش)

وختاماً لهذه الملاحظات السريعة ، يمكن الاشارة الى ان المسرح الايطالي ، إن لم يكن يستطيع الاعتزاز بمجد حقيقي وثوري كما حدث له مع بيراندللو الذي كان ينتمي الى الجيل الماضي ، فهو مع ذلك حي وفعّال . ففيه تتمثل جميع النزعات والمشاعر والمفارقات النفسية والخلافات العقائدية .

ك . موليكا
مديرة المعهد الثقافي الايطالي ببيروت

فهرست

العدد الاول – كانون الثاني (يناير) ١٩٥٧ – السنة الخامسة

صفحة

فكرة الشهر :

صفحة

بيانات ادارية : دفع قيمة الاشتراك مقدماً – قيمة الإشتراك : في سوريا ولبنان ١٢ ليرة ؛ في الخارج : جنيهان استرلينيان او ٥ دولارات ؛ في امير[illegible] دولارات ؛ في الارجنتين مئة وخمسون ريالا – توجه المراسلات إلى العنوان التالي : مجلة الآداب ، بيروت ص.ب ٤١٢٣

الادارة : شارع سوريا – رأس الخندق الغميق ، بناية الأسمر

ثمن النسخة من هذا العدد ١٥٠ قرشاً لبنانياً و ١٧٥ فلساً في العراق

مطبعة دار الكتب - بيروت